تعبیر و تقلیب

(تنقیدی مضامین)

مضامین کا یہ مجموعہ
اردو فکشن تنقید میں
New Critical idiom
کی خبر دیتا ہے

محمد حنیف خان

زبان وادب کے ارتقاء میں تخلیق کی طرح تنقید کا بھی اہم کردار ہوتا ہے۔ محمد حنیف خان ایک تخلیق کار ہیں اس کے علاوہ متواتر ان کی تنقیدی تحریریں بھی منظر عام پر آتی رہتی ہیں۔ زیر نظر مجموعہ 'تعبیر وتقلیب' میں افسانوں سے متعلق آٹھ مضامین شامل ہیں۔ اچھی بات یہ ہے کہ وہ افسانوں کا عمومی تجزیہ نہیں کرتے ہیں بلکہ وہ افسانے کی فنی جہات کو مطالعے کا مرکز بناتے ہیں، اسی طرح افسانہ کی تفہیم کے لئے وہ متن پر مرتکز رہتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کا مضمون ''کفن: تعبیری غلطیاں اور فنی تسامحات'' اور ''ایجادی قفس میں شطرنج کے کھلاڑی'' کافی اہم ہیں، ان دونوں مضامین میں انہوں نے ناقدین کے بیانات کے بجائے متن کو اپنا مرکز بنایا ہے۔ اسی طرح ان کا مضمون 'کفن کی تانیثی قرات بھی اس افسانے کی تفہیم کی نئی جہت سے ہمیں روشناس کراتا ہے۔ مضمون ''نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کا مسئلہ'' نیر مسعود کے افسانوں اور فن کی تفہیم کا بہترین وسیلہ ہے۔ مضمون 'تلقارمس کی شناخت کا مسئلہ' میں سریندر پرکاش کے ایک اہم کردار کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے جو ان کے دیگر افسانوں میں مختلف شکلوں میں موجود ہے۔ مضمون 'جہان گم گشتہ کی بازیافت' ایک ایسے افسانہ نگار سے ہمیں واقف کراتا ہے جو واقعی اپنے متن کی دبازت اور بیان کی نوعیت کے لحاظ سے منفرد ہے۔ 'آنندی اور میلہ گھومنی کا نفسیاتی مطالعہ اور انسانی جبلت کی علامت زرد رنگ کا گدھ' ایسے مضامین ہیں جو افسانوں کی نئی جہات سے قاری کو واقف کراتے ہیں۔ امید ہے کہ مضامین کا یہ مجموعہ 'تعبیر وتقلیب' اردو کے سنجیدہ قارئین کو اپنی طرف متوجہ کرے گا۔

پروفیسر محمد علی جوہر
چیئرمین، ڈپٹی ڈائریکٹر سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی
شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

تعبیر و تقلیب

(تنقیدی مضامین)

محمد حنیف خان

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

"یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی کے مالی تعاون سے شائع کی گئی ہے۔
شائع شدہ مواد سے اردو کونسل کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے"

TABEER-O-TAQLEEB

by: Mohd. Haneef Khan

Year of Edition 2021 ISBN 978-93-93785-87-9

Price Rs. 133/-

نام کتاب : تعبیر و تقلیب

مصنف و ناشر : محمد حنیف خان

سن اشاعت : ۲۰۲۱ء قیمت : ۱۳۳ روپے

صفحات : ۲۱۵ تعداد : ۵۰۰

مطبع : روشان پرنٹرس، دہلی۔۶

کمپوزنگ : محمد ارقم

رابطہ : کمرہ نمبر 71، سرسید ہال، ساؤتھ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

مستقل پتہ : پھلوریا معافی، پوسٹ بھوپت پور چوکی، ضلع بہرائچ (یوپی)

موبائل نمبر : 09359989581

ای میل : haneef5758@gmail.com

ملنے کا پتہ

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

H.o. D1/16, Ansari Road, Darya Ganj, New Delhi-110002 (INDIA)
B.o. 3191, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph : 45678203, 45678286, 23216162, Mob. 9210346778
E-mail: info@ephbooks.com, ephindia@gmail.com
website: www.ephbooks.com

انتساب

میری تعلیم کے لئے ہزاروں کلفتیں برداشت کرنے والے
ابا مرحوم محمد ادریس خان
محبت کرنے والی
میری پیاری ماں
اور
ساتھ کھیلنے اور پڑھنے والے
بھائی، بہنوں اور دوستوں کے نام

فہرست

مقدمہ

پروفیسر شافع قدوائی

صدر شعبہ ترسیل عامہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

افسانہ میں خارجی حقائق، نفسی کوائف، شخصی تاثرات، معاشرتی صورتحال اور سماجی انسلاکات کے اظہار کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ فن پارہ کو زبان کے حوالے سے صورت پذیر ہونے والے خود مکتفی معروض کے بجائے داخلی یا خارجی کائنات کا پرتو متصور کیا جاتا ہے۔فن کی کائنات پر روزمرہ کی زندگی کے حقائق کی تطبیق کی کوشش فن کے علمیاتی تصور سے عدم آگہی کی چغلی کھاتی ہے۔ادب میں زبان کی وساطت سے خود اپنے وجود کو قائم کرنے والی حقیقت اسباب وعلل کی منطق پر استوار نہیں ہوتی اور اس کی تفہیم مانوس حقائق سے مربوط کر کے کی جاسکتی ہے۔فکشن تنقید کا بنیادی تفاعل موضوعاتی تلخیص کا سپاٹ اور عام فہم انداز میں بیان ہرگز نہیں ہوتا۔بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر اردو میں مروجہ فکشن تنقید کا عام طریقہ یہی ہے۔اس پس منظر میں اگر کوئی جواں سال ناقد بیانیات کی اصطلاحات سے گریز کر کے اس کی Insights کو تنقیدی ارتکاز کے ساتھ استعمال کرے تو اس پر خوشگوار حیرت میں پڑ جانا چنداں تعجب خیز امر نہیں۔ان تمہیدی کلمات کا اطلاق بلا تکلف نئے ناقد محمد حنیف خان کے آٹھ مضامین پر مشتمل مجموعے ''تعبیر وتقلیب'' پر کیا جاسکتا ہے۔

حنیف خان نے بین المتونیت کی اصطلاح (جواب رائج ہوچکی ہے) کا ذکر کئے بغیر اس کے انسلاکات اور امکانات کو افسانہ کے فنی محاکمے کے ایک بنیادی Tool کے طور پر اپنے دونوں مضامین ''ایجادی قفس میں شطرنج کے کھلاڑی'' اور ''نیر

مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کا مسئلہ'' میں قابل لحاظ تنقیدی بصیرت کے ساتھ برتا ہے۔ پریم چند کے مشہور افسانہ ''شطرنج کے کھلاڑی'' اور نیر مسعود کے افسانہ'' طاؤس چمن کی مینا'' اور دوسرے مضمون میں نیر مسعود کے مختلف افسانوں میں ان کے دوسرے افسانوں میں مماثلت کے عیاں اور مخفی پہلوؤں کو کرداروں اور پلاٹ کے حوالے سے بیان کرنا فکشن تنقید میں ہوا کے ایک تازہ جھونکے کی حیثیت رکھتا ہے۔اب سے تیس برس قبل شہنشاہ مرزا نے نیر مسعود کے افسانوں کے اولین مجموعہ ''سیمیا'' پر ایک تفصیلی مضمون لکھا تھا۔جس میں 'سیمیا' میں شامل تمام افسانوں میں مماثلتوں کو موضوع بحث بنایا گیا تھا، تب بین المتونیت کی اصطلاح نے رواج نہیں پایا تھا۔حنیف خان نے یہ بھی دکھایا ہے کہ نیر مسعود اپنے افسانوں میں جو شعوری Gap چھوڑ دیتے ہیں وہ اپنے دوسرے افسانوں میں اسے کس طرح پر کرتے ہیں اور کیسے یہ دو افسانے Surface Sturcture کی سطح پر ایک دوسرے سے متغائر ہونے کے باوجود کسی طرح ایک کثیر حسی مگر مربوط لسانی وقوعہ کے طور پر قائم ہوتے ہیں۔حنیف خان بھی پلاٹ کو اسباب و علل یا تجسس کے بیانیہ سے زیادہ نہیں سمجھتے لہذا پلاٹ کو افسانہ کی نامیاتی وحدت سے الگ ایک علاحدہ وجود کے طور پر قائم ہونے کا تاثر بھی ملتا ہے۔ پروفیسر قاضی افضال حسین، عتیق اللہ اور ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے اس تصور پر کاری ضرب لگائی ہے۔ حنیف خان نے ان سے اختلاف کیا ہے، لیکن اپنے نقطہ نظر کے حق میں استنادی شہادتیں کم ہی پیش کی ہیں، جس کے باعث اختلاف کی نوعیت علمی صورت نہیں اختیار کر پائی ہے۔

پریم چند کے مشہور افسانے ''کفن'' کو مختلف اہم ناقدین نے تجزیہ کا ہدف بنایا اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔حنیف خان نے اپنے مضمون ''کفن: تعبیری غلطیاں اور فنی تسامحات'' میں ان تجزیوں کو مرتکز آمیز مطالعہ کا ہدف بنایا ہے اور بعض اہم نکات

کی طرف توجہ دلائی ہے مگر مسئلہ یہ ہے کہ تعبیر صحیح یا غلط نہیں ہوتی کیونکہ تخلیقی متن کسی وحدانی معنی کے محور پر گردش نہیں کرتا۔ ہر قاری اپنی قرات سے متن کو موجود بناتا ہے۔ حنیف خان نے حامدی کاشمیری، قمر رئیس، زیڈ اے عثمانی، پروفیسر ابولکلام قاسمی، علی احمد فاطمی اور مولا بخش کے تجزیوں کا تفصیلی محاکمہ کیا ہے۔ پروفیسر زیڈ اے عثمانی انگریزی اور اردو ادبیات کے مشہور عالم تھے۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ انگریزی سے وابستہ تھے۔ دانتے پر ان کی کتاب اردو میں شائع ہوئی اور ان کے مضامین پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے جریدے ''نقد و نظر'' میں تواتر کے ساتھ شائع ہوتے تھے۔ ان کی تحریروں سے واقفیت عام نہیں مگر حنیف خان نے ان کے تجزیے کا ذکر کر کے وسعت مطالعہ کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

'کفن کی تانیثی قرات' بھی ایک خیال انگیز مضمون ہے اور مصنف کا یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ کفن کا مرکزی حوالہ ''بدھیا'' ہے۔ جس کی کراہ سے افسانہ صورت پکڑتا ہے۔ اس کی موت افسانہ میں ایک ابدی موجودگی (Eternal presence) کا احساس کراتی ہے۔ پریم چند نے 'کفن' میں یقیناً عورت کی بپتا بیان کی ہے اور یہاں بھی 'بدھیا' کی امیج بلبل گرفتار کی ہے مگر عورت کی صعوبتوں کا بیان افسانہ کو تانیثی نہیں بناتا۔

مصنف نے سریندر پرکاش کے افسانہ 'تلقارمس' اور دوسرے دو افسانوں باز گوئی اور جمغورہ الفریم میں موجود کردار 'تلقارمس' کو بھی تجزیاتی مطالعہ کا مرکز بنایا ہے۔ اور دو مشہور افسانوں آنندی اور میلہ گھومنی میں موجزن انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کو تنقیدی بصیرت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ یہاں بھی بین المتونیت کے حوالے سے افسانوں کو Decode کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

حنیف خان مضامین کا مجموعہ اردو فکشن تنقید میں ایک نئے محاورہ (New critical idom) کے برگ و بار لانے کی خبر دیتا ہے جس کے لئے وہ مبارکباد کے مستحق ہیں۔

افسانیات کی نئی تعبیر و تفہیم

حقانی القاسمی

اردو میں کسی بھی صنف کی تنقید کے خد و خال اور سمتیں متعین نہیں ہیں۔ تنقید کے واضح مقائیس اور معائیر نہ ہونے کی وجہ سے بیشتر تخلیقات کے ساتھ 'اندھے اور ہاتھی' جیسا معاملہ ہو جاتا ہے۔ شاعری کی تنقید (نقد الشعر) تو وافر مقدار میں موجود ہے مگر فکشن تنقید کی روایت قدرے کمزور ہے۔ عموماً تشریحی نوعیت کی تنقید لکھی جاتی ہے جب کہ تنقید تفصیل کے اجمال یا تخلیق کی تحریر و تکرر سے عبارت نہیں ہے۔ بلکہ یہ متن کے بطن سے معانی و مفاہیم کشید کرنے کا عمل ہے۔ دراصل سمٹے اور سکڑے ہوئے ذہن سے وسیع ترین اور کثیر المعانی تخلیق کی تفہیم ممکن ہی نہیں۔ منجمد یا مردہ ذہنی خلیوں سے زندہ لہو کی گردشوں کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ اردو میں دیگر اصناف کی تنقیدات کے ساتھ ساتھ فکشن تنقید کا بھی معاملہ یہ ہے کہ اس کا ایک فریم ورک متعین کر لیا جاتا ہے اور سابقہ تفہیم پر ہی حالیہ تفہیم کی عمارت کھڑی کر دی جاتی ہے جب کہ زمانہ بدل چکا ہے۔ زمین و زمان کے تقاضے اور ترجیحات بھی تبدیل ہو چکی ہیں۔ عالمی سطح پر تنقید کے منہج اور معیار میں بھی تبدیلی آ چکی ہے۔ لیکن ہمارے یہاں آج بھی چند مستثنیات کے علاوہ تشریحی یا خلاصہ جاتی نوعیت کی تنقید ہی لکھی جا رہی ہے۔ تفکیری نوعیت کی تنقیدات کی مقدار کم ہے۔ شکر ہے کہ اس تنقیدی قحط الرجال اور بحرانی دور میں کچھ ایسے اذہان بھی ہیں جن کی تنقید میں لکیروں سے انحراف اور انکار کی جرأت نمایاں ہے۔ ایسے توانا اور تحرک آشنا ذہنوں میں ایک تنقیدی اور تخلیقی ذہن محمد حنیف خان کا بھی ہے جن کے یہاں قرأت کا طریقۂ کار اور تفہیم و تعبیر کا تناظر اپنے

بعض پیش رووں اور ہم عصروں سے ذرا الگ ہے۔ انہوں نے منطقی، معروضی اور تجزیاتی ذہن سے ادبی متون کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی تنقید کی خوبی استفہامیہ تناظرات ہیں 'ماقبل کے تنقیدی تصورات پر آمنا صدقنا نہیں کہتے بلکہ سوالات بھی قائم کرتے ہیں اور ان سوالات کے ذریعہ افسانوی متون کے اسرار و رموز اور فنی و موضوعی مضمرات کو سمجھنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ متون کے باطن تک رسائی کے لئے اپنی تفکیری قوت اور مطالعاتی وسعت کا استعمال کرتے ہیں۔ کہیں کہیں بین علومی طریقۂ کار بھی انتخاب کرتے ہیں۔ یقینی طور پر وہ پیش رووں سے رہنمائی اور روشنی ضرور حاصل کرتے ہوں گے لیکن تخلیقی متون کی تفہیم میں اپنا ایک زاویۂ نظر بھی تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

'تعبیر و تقلیب' ان کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے اور یہ تمام مضامین فکشن مطالعات پر مشتمل ہیں۔ اس مجموعہ میں آٹھ تنقیدی مضامین ہیں۔

(1) کفن تعبیری غلطیاں اور فنی تسامحات (2) کفن کی تانیثی قرأت (3) ایجادی قفس میں شطرنج کے کھلاڑی (4) نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کا مسئلہ (5) حلقۂ مس کی شناخت کا مسئلہ (6) آنندی اور میلہ گھومنی کا نفسیاتی مطالعہ (7) جہان گم گشتہ کی بازیافت (8) انسانی جبلت کی علامت 'زرد رنگ کا گدھ'۔ یہ تمام مضامین اتنے وقیع ہیں کہ ان سے سرسری نہیں گزرا جا سکتا۔ مگر یہاں تفصیلی گفتگو کی راہ میں بہت سی رکاوٹیں ہیں اس لئے حنیف خان کے کچھ اقتباسات، نکات اور اشارات پر ہی بات مرکوز ہوگی۔

پریم چند کے مشہور زمانہ افسانہ 'کفن' کے تعلق سے حنیف خان کے خیالات دیگر ناقدین سے ذرا مختلف ہیں۔ انہوں نے ایک نئے زاویے سے 'کفن' کی تفہیم کی کوشش کی ہے اور استدلالی قوت کے ساتھ اپنی رائے پیش کی ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اردو کے افسانوی ادب میں یہ کہانی معراج تصور کی جاتی ہے۔ مگر اس کہانی کے ساتھ بقول حنیف خان:

''ٹریجڈی یہی ہے کہ اس کی تخلیق ایسے دور میں ہوئی جس کی وجہ سے نہ صرف کہانی کا متن راوی کے بیانات سے متاثر ہوا بلکہ اس کی کہانی، راوی اور خود قاری / ناقدین بھی متاثر ہو گئے۔ اگر یہ کہانی ترقی پسند دور سے قبل وجود میں آتی تو اتنے مسائل پیدا نہ ہوتے۔ دونوں کا ایک دور اور متاثرین کی لمبی قطار کی وجہ سے اس کے متن کی تفہیم ایک ہی ناحیہ سے کی گئی۔ اگر چہ بعد کے زمانے میں تفہیم وتعبیر کا دائرہ وسیع ہوا اور ردتشکیل تک کے تناظر میں کہانی کو دیکھنے کی کوشش کی گئی، جس سے معانی کا کینوس تو وسیع ہوا لیکن اس کا موضوعی ارتکاز جہاں پہلے دن تھا وہیں آج بھی ہے۔ پریم چند کے اس تشکیل کردہ متن کو پہلے دن سے اشتراکی تناظر میں دیکھا گیا۔ اس کو زمیندارانہ نظام اور اشرافیہ مخالف متن قرار دیا گیا۔ ایسا نہیں ہے کہ متن کی قرات کئی بار نہیں ہوئی یا متن کی تفہیم کی کوشش نہیں کی گئی اس کے باوجود اس کے معانی کا ارتکاز ایک ہی جگہ رہا جواب بھی برقرار ہے۔''

حنیف خان نے 'کفن' کا تانیثی نقطۂ نظر سے تجزیہ بھی کیا ہے۔ تانیثی تصورِ نقد پر گفتگو کرتے ہوئے اس افسانہ کو تانیثی تصور نقد کی روشنی میں پرکھنے کی عمدہ کوشش کی ہے:

''پریم چند کے افسانے 'کفن' کی قرأت جب تانیثی تصور نقد کے تناظر میں کی جاتی ہے تو وہ ایک تانیثی متن کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ حالانکہ متن میں دوسرے افکار وخیالات کے حامی و داعی لفظیات وتراکیب کی کثرت ہے، اس کے باوجود اس فن پارے میں نسائیت کی جولہر ہے اس کے ابرز واظہر ہونے سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ افسانے میں تین کردار گھیسو، مادھو اور بدھیا ہیں۔ بادی النظر میں مرکزی کردار گھیسو ہے جب کہ اس کا معاون کردار مادھو ہے اور بدھیا سب سے آخری کردار ہے، جس کا ایک بھی مکالمہ پورے متن میں موجود نہیں ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بدھیا اس افسانے کا مرکزی کردار ہے، گھیسو اور مادھو ثانوی کردار ہیں۔''

'ایجادی قفس میں شطرنج کے کھلاڑی' مضمون میں حنیف خان نے پریم چند کی

کہانی 'شطرنج کے کھلاڑی' اور نیر مسعود کے افسانہ 'طاؤس چمن کی مینا' کا تقابلی تجزیہ کیا ہے۔ ان دونوں افسانوں میں زوال اودھ کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ حنیف خان نے ان دونوں افسانوں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اگر دونوں کہانیوں کا موازنہ کیا جائے تو دونوں میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ فنی طور سے نیر مسعود کی کہانی پریم چند کی کہانی سے بالاتر ہے۔ پریم چند کی کہانی سپاٹ ہے، اور بیانیہ کمزور، یہی وجہ ہے کہ وہ بار بار کہانی میں خود درآتے ہیں اور کہانی سنانے کے بجائے خود تقریر کرنے لگتے ہیں وہ شعوری طور پر کہانی اور قاری کے مابین حارج ہوتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ پریم چند کی گرفت کہانی پر کمزور ہے اس لئے وہ اپنے قاری کی توجہ اصل موضوع کی طرف مبذول کرانے کے لئے اس کی رہنمائی کرنے لگتے ہیں۔ تخلیق کار کا کہانی میں درآنا فنی طور سے کوئی مستحسن عمل نہیں ہے بلکہ اچھی کہانی وہ ہوتی ہے جس میں تخلیق کار کے بجائے کہانی اور اس کے کردار قاری کی رہنمائی کریں مگر پریم چند کی اس کہانی میں ایسا نہیں ہے۔''

دونوں کی زبانوں کے فرق پر بھی حنیف خان نے روشنی ڈالی ہے:

''نیر مسعود اور پریم چند کی زبان میں بھی کافی فرق ہے، پریم چند کے یہاں سیدھا بیانیہ ہے، وہ بہت سیدھے اور سادے انداز میں اپنی بات کہتے ہیں جیسے کوئی کہانی لکھ نہیں رہا ہو بلکہ سنا رہا ہو جس میں زبان کے رچاؤ کا خاص خیال نہیں رکھا جاتا مگر نیر مسعود نے اس کے برعکس اپنی کہانی میں زبان اور خاص کر اودھ کی زبان کو اس کے رچاؤ کے ساتھ پیش کیا ہے۔''

'نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کا مسئلہ' بھی ایک اہم مضمون ہے۔ جس میں انہوں نے پلاٹ کے مسئلہ پر عمدہ گفتگو کی ہے اور یہ سوال اٹھایا ہے کہ قاضی افضال حسین اور پروفیسر شافع قدوائی اور پروفیسر عتیق اللہ نے نیر مسعود کے افسانوں پر لکھا ہے۔ لیکن زیادہ تر ناقدین نے نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کے وجود سے ہی

انکار کیا ہے۔ جب کہ پلاٹ فکشن کے لئے لازمی ہے۔ حنیف خان لکھتے ہیں:

''اہم بات یہ ہے کہ ان ناقدین نے افسانے میں پلاٹ کے لئے لفظ ''پلاٹ'' کا استعمال نہیں کیا ہے بلکہ بڑی چابکدستی اور کمال ہوشیاری سے اس کے لئے الگ الگ لفظیات کا استعمال کیا ہے مثلاً ''ہیئت کی ہیبت کاری'' منطقی ترتیب'' علت و معلول'' وغیرہ ایسی لفظیات رتراکیب ہیں جو پلاٹ کے متوازی استعمال کی گئی ہیں اوران ناقدین نے پلاٹ کے لئے ہی ان لفظیات کا استعمال کیا ہے، لیکن کیا لفظیات کے بدل جانے سے افسانے کا قالب اور اس کا اسٹرکچر بدل جائے گا؟ آخر ان ناقدین نے لفظ ''پلاٹ'' کا استعمال کیوں نہیں کیا؟ جب بھی کسی فن پارے کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے تو اس فن کی اصولیات رقواعد یات کو سامنے رکھا جاتا ہے اور ان کے مطابق فن پارے کو دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن یہاں سرے سے لفظ ''پلاٹ'' کو ہی غائب کر دیا گیا ہے، اس وجہ سے بھی نیر مسعود کی تفہیم مشکل ہوئی ہے اور عام قاری پر پہلے ہی ''ہیبت'' طاری ہوگئی۔ نیر مسعود اتنے مشکل افسانہ نگار نہیں ہیں جتنا باور کرایا جاتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ دوسروں سے مختلف ہیں، وہ ایضاح سے زیادہ اغطاف میں یقین رکھتے ہیں، اسی لئے وہ بیان کرنے سے زیادہ چھپانے کی کوشش کرتے ہیں مگر جو وہ چھپاتے ہیں وہ آسانی سے سمجھ میں بھی آ سکتا ہے لیکن اس کے لئے ارتکاز شرط ہے۔''

'طلقارمس کی شناخت کا مسئلہ' بھی ایک نئے زاویے کا مضمون ہے۔ اس میں انہوں نے جدید افسانہ نگار سریندر پرکاش کے افسانوی فن پر گفتگو کی ہے اور طلقارمس کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے خیال میں 'سریندر پرکاش ایک پراسرار افسانہ نگار ہیں جو اپنے علائم خود تخلیق کرتے ہیں۔ بعض علامتیں واضح ہوتی ہیں بعض نہایت پیچیدہ۔' انہوں نے سریندر پرکاش کے افسانوی مجموعہ 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' میں شامل جدید تجریدی افسانہ طلقارمس کے حوالہ سے گفتگو کرتے ہوئے

لکھا ہے کہ:

''تلقارمس میں تلقارمس نام کا کوئی کردار نہیں ہے بلکہ متن کے اندر اس لفظ کا کہیں استعمال تک نہیں کیا گیا ہے، یہ اس کہانی کا سرنامہ ہے۔ ایسے میں سب سے پہلا سوال یہی تھا کہ آخر تلقارمس ہے کیا؟ اس کی تفہیم کیسے کی جائے؟ اس لفظ سے کیا مراد لیا جائے؟ اس لفظ کا اس کہانی سے کیا تعلق ہے؟ اس لفظ کے اندر اور اس کے پس پشت معانی کی کون سی دنیا پوشیدہ ہے۔ جس طرح سے کہانی کا عنوان جو بظاہر کسی کردار کا نام محسوس ہوتا ہے جو بالکل نیا ہے، اسی طرح سے کہانی اپنی ساخت اور معنوی جہات کے اعتبار سے بالکل نئے انداز کی ہے۔''

حنیف خان نے اس کہانی کے اسرار و رموز، اس کے نامیاتی کردار اور اس کی متنی ساخت اس کی اساطیریت اور دیگر جزئیات کے حوالے سے فکر انگیز گفتگو کی ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ 'تلقارمس عصریت کا نقیب کردار ہے جو زمانی و مکانی حدود سے ماوراء ہے۔' سریندر پرکاش کی یہ کہانی ایسی ہے جس پر بہت سے ناقدین نے گفتگو کی ہے۔ مگر حنیف خان نے واقعی اس افسانے کی تفہیم کا حق ادا کر دیا ہے اور یہ بھی تحریر کیا ہے کہ 'اس افسانہ میں کہانی پن نہیں ہے نہ پلاٹ اور کوئی نہ قصہ، واقعہ ہے لیکن اس کے باوجود یہ سریندر پرکاش کی نمائندہ کہانیوں میں شامل ہے۔ جس کی سب سے بڑی وجہ اس کہانی کی وہ نئی تکنیک ہے جسے پیش رو افسانہ نگاروں میں صرف سعادت حسن منٹو نے 'پھندنے' میں برتا تھا۔'

'آنندی اور میلہ گھومنی کا نفسیاتی مطالعہ' غلام عباس کے افسانہ آنندی اور علی عباس حسینی کے میلہ گھومنی کا سماجیاتی اور نفسیاتی تناظر میں تقابلی مطالعہ ہے۔ حنیف خاں نے ان دونوں افسانوں کا سماجی نفسیات کے تناظر میں جائزہ لیا ہے اور اجتماع اور فرد کی نفسیات پر روشنی ڈالتے ہوئے ان دونوں افسانوں کے موضوعات اور کردار پر روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے یہ واضح کیا ہے کہ افسانہ آنندی اجتماعی شعور کی نمائندگی

کرتا ہے تو میلہ گھومنی فرد کی ذہنی کیفیت کا عکاس ہے۔انہوں نے فرائڈ اور یونگ کا بھی حوالہ دیا ہے اور ان کے تصورات کی روشنی میں ان دونوں افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔غلام عباس کے افسانہ آنندی کا موضوع بھی جنس ہے اور میلہ گھومنی کی کردار چنیا بیگم بھی جنسی اور نفسیاتی مریضہ ہے۔انہوں نے اس ضمن میں سعادت حسن منٹو کے مضمون 'ستارہ' کا حوالہ دیا ہے اور یہ لکھا ہے کہ یہ شاید میلہ گھومنی کے کردار کا تجزیہ ہے۔حنیف خان نے دونوں کرداروں میں مماثلت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

'ستارہ اور میلہ گھومنی کی بی چنیا بیگم میں بہت حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔یہ کردار بھی Nymfomanic ہے۔یہ ایک ایسی عورت ہے جو غیر معمولی حد سے زیادہ اور بے قابو جنسی خواہش رکھتی ہے۔انگریزی میں اس کو Nymphomania کہا جاتا ہے۔یہ جسمانی سے زیادہ نفسیاتی بیماری ہے۔یہ کردار ناول امراؤ جان کے کردار 'بی آبادی' سے ملتا جلتا ہے۔'

حنیف خان نے آنندی اور میلہ گھومنی کے اجتماعی حوالے سے اور فرد کی نفسیات اور جبلت پر اچھی روشنی ڈالی ہے۔

'جہان گم گشتہ کی بازیافت' نگہت سلیم کے افسانوں کے حوالہ سے لکھا گیا ایک اچھا مضمون ہے جس میں انہوں نے نگہت سلیم کے فنی امتیازات پر روشنی ڈالی ہے اور ان کے افسانوں کے موضوعات اور اسالیب پر بھی گفتگو کی ہے۔مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ مضمون بھی ایک ایسی شخصیت کے حوالہ سے ہے جسے کہانی کہنے کا ہنر آتا ہے اور جزئیات نگاری پر جس کی گہری پکڑ ہے۔

انسانی جبلت کی علامت 'زرد رنگ کا گدھ' شفق سوپوری کے ایک افسانہ کی قرأت پر مبنی ہے۔انہوں نے اس کہانی کا سرا سریندر پرکاش کی کہانیوں سے جوڑا ہے اور خواب پر مبنی اس کہانی کے حوالہ سے گفتگو کی ہے۔مضمون مختصر ہے مگر ذہنوں میں بہت سے سوالات قائم کرنے میں کامیاب ہے۔انہوں نے یہاں بھی پلاٹ اور

دیگر افسانوی اجزاء کے حوالے سے بات کی ہے۔

حنیف خان کی اس کتاب میں شامل تمام مضامین چشم کشا، فکر انگیز اور معنی خیز ہیں۔ حنیف خان نے بہت سے تنقیدی مزعومات، مظنونات اور مفروضات کی تردید و تنسیخ بھی کی ہے اور فکشن تنقید کی عمومی یکسانیت، تکرار اور اعادے سے گریز بھی کیا ہے۔ طرق مطروقہ کو ترک کرنے کی یہ روش ان کی تنقیدی جرأت و ذہانت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ حنیف خان کے اس تنقیدی متن میں بہت سے سوالات ہیں۔ ان کا استفساری اور استفہامیہ انداز متاثر کن ہے۔ وہ فکشن کی شعریات، لسانی تشکیلات، مختلف پیراڈائم اور افسانوی تشکیل کے فنی رموز ولوازم سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ ساختیات، پس ساختیات، ردتشکیل، بین المتونیت اور بیانیات پر بھی ان کی نظر ہے۔ ان کا تنقیدی اندازِ نظر ماقبل تنقید سے متغایر ہے۔ یہ ہر طرح کی نظریاتی جکڑ بندیوں سے آزاد تنقید ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے گہرے تدبر اور تفکر کے بعد یہ مضامین تحریر کئے ہیں اور ان تنقید نگاروں سے اپنے آپ کو الگ کیا ہے جو تنقید میں تنبولا کھیل رہے ہیں۔ برسوں سے اردو تنقید میں صغریٰ اور کبریٰ کا کھیل جاری ہے۔ زیادہ تر ناقدوں کی ذہنی توانائیاں چند خاص افسانہ نگاروں پر ہی صرف ہوتی ہیں۔ جب کہ بہت سے جینوئن افسانہ نگار تنقیدی استعماریت، اجارہ دارانہ اور متعصبانہ رویے کی وجہ سے ماضی اور حال میں نظر انداز کئے جاتے رہے ہیں۔

حنیف خان نے پرانے تنقیدی متون پر اپنے متن کی بنیاد نہیں رکھی ہے بلکہ تلاش و تجسس اور تفحص و تفکر کے دروازے وا رکھے ہیں۔ انہوں نے دوسرے تنقید نگاروں کی طرح سہل کو ثقیل بنانے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی اُن افسانوں کی پیچیدہ، مشکل اور مبہم تفہیم و تعبیر کی جس تک عام قاری کی ذہنی رسائی بھی آسان تھی۔ بلکہ انہوں نے افسانوی متون کی روح تک رسائی حاصل کرنے کے بعد نتائج کا استخراج کیا۔ ان کی تحریروں سے خود افسانے کے تعلق سے ذہن میں بہت سے سوالات پیدا

ہوتے ہیں کہ جن افسانوں کی تفہیم وتعبیر پر ناقدین نے اپنی بے پناہ قوت وتوانائی صرف کی ہے آخران افسانوں کی تخلیق کا مقصد ومنشا کیا ہے اور یہ افسانے کس طبقہ یا کس ذہنی سطح کے افراد کے لئے لکھے گئے ہیں۔کیا یہ افسانے ابلاغ وترسیل کی سطح پر کامیاب ہیں یا نہیں۔اگر افسانے اتنے ہی مشکل ہیں تو ان کی معاشرتی افادیت اور مقصدیت کیا ہے۔ویسے بھی آج کا عہد مقصدیت اور افادیت سے عبارت ہے۔اگر کوئی بھی تخلیق مقصدیت سے عاری ہو تو بے معنی قرار پاتی ہے۔ایک سوال یہ بھی ہے کہ افسانوں پر جو تنقید لکھی جارہی ہے کیا یہ تنقید تخلیق کی تمام تہوں کی تفہیم کا پورا حق ادا کررہی ہے یا صرف اس تنقید کا مقصد چیستانی افسانوں کے معمہ کو حل کرنا اور از کار رفتہ/لایعنی مسائل ومباحث میں الجھانا رہ گیا ہے۔اس نوع کے بہت سے سارے سوالات حنیف خان کی کتاب تعبیر وتقلیب' پڑھ کر ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اور یہ کسی بھی اچھی کتاب کی بڑی خوبی اور کامیابی کی علامت ہے کہ وہ ذہنوں میں سوالات کے نئے سلسلے قائم کرتی ہے۔

haqqanialqasmi@gmail.com
Cell:9891726444

اظہاریہ

محمد حنیف خان

انسان کے ساتھ کہانی بھی معرض وجود میں آئی ،ایک مکمل کہانی متعدد وقوعوں سے تشکیل پاتی ہے،اس کے لوازمات وانسلاکات اسے نہ صرف اعتبار بخشتے ہیں بلکہ اس کی تفہیم وتعبیر کے در بھی وا کرتے ہیں۔ جب تک کہانی کے انسلاکات قاری کی گرفت میں نہیں آتے اس وقت تک اس کی تفہیم وتعبیر ممکن نہیں۔فکشن کی تخلیق،اس کا مطالعہ اور تفہیم کی کوشش میرا پسندیدہ عمل رہا ہے۔اس عمل میں مطالعہ ومشاہدہ کے ساتھ ہی غور وفکر اور فنی رموز پر ارتکاز اہم ہے۔اسی طرح فن پارے کی تفہیم کے لئے متن پر ارتکاز سے بہتر کوئی عمل نہیں ہے،کسی ناقد کی رائے کے تناظر میں اس کی تفہیم مستحسن عمل نہیں ،اس کی رائے کو وسعت ذہنی کا ذریعہ توضرور بنانا چاہئے لیکن اسی پر اکتفا کر لینا مناسب نہیں،اس سے فن کا کینوس محدود ہو جاتا ہے۔

فکشن کی تفہیم کسی ایک زاویے سے نہیں کی جا سکتی بلکہ اس کے لئے متعدد زاویوں کو بروئے کار لانا بھی ضروری ہوتا ہے۔اس ضمن میں قرات کا عمل بے حد اہم ہے۔کسی بھی فن پارے کی قرات کا زاویہ ہی اس کی تفہیم کا زاویہ متعین کرتا ہے کہ قاری مذکورہ فن پارے کی تفہیم وتعبیر کس زاویے سے کرنا چاہتا ہے۔اس ضمن میں پابند قرات اور آزاد قرات کا ذکر ناگزیر ہے۔آزاد قرات میں قاری قرات کے دوران کسی بھی نظریے کا پابند نہیں ہوتا اور نہ ہی نظریے کی مطابق اس کی تفہیم کی کوشش کرتا ہے،ایسی صورت میں قرات کے دوران فن پارے کا واحد زاویہ یا اس کے ہاتھ لگنے والے مختلف زاویوں کے مطابق اس کی تفہیم کی کوشش کرتا ہے،لیکن اس صورت میں کسی خاص نتیجے کا استخراج ذرا مشکل ہو جاتا ہے

کیونکہ متن کے مختلف ابعاد ہوتے ہیں جن تک رسائی اور پھر ان کی تعبیر آسان عمل نہیں ہے۔حالانکہ اس کا یہ فائدہ ضرور ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کی تفہیم کے لئے محدود کے بجائے وسیع کینوس مل جاتا ہے۔آزاد قرات اگر چہ عام ہے لیکن حقیقت میں ایک تربیت یافتہ قاری ہی اس طرح کی قرات سے تفہیم اور اس کے بعد تعبیر و نتائج کے استخراج تک پہنچ سکتا ہے۔پابند قرات میں فن پارے کی تفہیم اور نتائج کا استخراج آسان ہوتا ہے کیونکہ اس صورت میں قاری کی نظر متن میں موجود ان نظریاتی نشانات پر ہوتی ہے جن کے تناظر میں وہ قرات کرتا ہے،اگر یہ نشانات ملتے ہیں تو ان کو وہ نشان زد کرتا ہے اور اگر نہیں ملتے ہیں تو آگے بڑھ جاتا ہے۔اس قرات میں نظریے سے آگاہی از حد ضروری ہے۔ان دونوں قراتوں کے علاوہ بھی متن کی قرات کا ایک طریقہ ہے جس میں فن کار کے فنی وسائل پر مرتکز رہ کر یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اس نے تشکیل متن میں کن فنی حربوں اور وسائل کا ستعمال کر کے اس کو دلچسپ بنانے کی کوشش کی ہے۔حالانکہ اول و دوم قراتوں میں بھی اس پر نظر ہوتی ہے لیکن فکشن تنقید کا یہ جدید طریقہ ہے کہ فن پر سیر حاصل گفتگو کی جائے کیونکہ فکشن تفہیم/تنقید کا مطلب صرف یہ نہیں ہے کہ فن پارے کا خلاصہ بیان کر دیا جائے یا محض اس کے سیاسی،سماجی اور تہذیبی وَں پہلو پر ہی گفتگو کی جائے،میں نے زیر نظر مضامین میں تینوں قراتوں کے توسط سے فن پارے کی تفہیم و تعبیر کی کوشش کی ہے۔مجھے کہاں تک کامیابی ملی ہے اس کا فیصلہ قارئین کریں گے۔

میں اپنے سپر وائزر صدر شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی پروفیسر محمد علی جوہر صاحب کا شکر گزار ہوں جنہوں نے ہمشہ شفقت کے ساتھ حوصلہ افزائی کی،کتاب پر مقدمہ لکھنے کے لئے استاذ محترم پروفیسر شافع قدوائی صاحب اور مبسوط تعارفی مضمون کے لئے کرم فرما محترم حقانی القاسمی صاحب کا حد درجہ ممنون ہوں۔جنہوں نے اپنا قیمتی وقت نکال کر اس مجموعے کو اپنی تحریر سے زینت بخشی۔اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو ڈاکٹر آفتاب عالم نجمی صاحب کا بھی شکر گذار ہوں کہ اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا۔اسی طرح میں اپنے سبھی دوستوں کا بھی حد درجہ ممنون ہوں جنہوں نے ہمیشہ میرا حوصلہ بڑھایا۔

افسانہ کفن: تعبیری غلطیاں اور فنی تسامحات

پریم چند کا مشہور زمانہ افسانہ "کفن" دسمبر 1935 میں پہلی بار رسالہ "جامعہ" میں شائع ہوا تھا۔ اردو افسانوی ادب میں یہ کہانی معراج تصور کی جاتی ہے۔ جس کی سب بڑی وجہ پریم چند کی سفاک حقیقت نگاری ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ واقعی اس وقت اور اس کے بعد بھی ایسی حقیقت نگاری کی حامل دوسری کہانی اردو افسانے کو نہیں ملی۔ فنی طور پر بھی یہ کہانی خود پریم چند کی دوسری کہانیوں سے ممتاز ہے۔ چونکہ اس کہانی کی تخلیق اور ترقی پسند تحریک کے آغاز کا دور ایک ہی ہے۔ خود پریم چند نہ صرف اس تحریک سے متاثر ہوئے بلکہ ہندستان میں اس کو معتبر بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہوئے لکھنؤ میں ہونے والے پہلے اجلاس کی صدارت کی اور تاریخی خطبہ بھی دیا، جو اس تحریک کا ادبی مینوفیسٹو قرار دیا گیا۔ اس کہانی کی ٹریجڈی یہی ہے کہ اس کی تخلیق ایسے دور میں ہوئی جس کی وجہ سے نہ صرف کہانی کا متن (راوی کے بیانات سے) متاثر ہوا بلکہ اس کی کہانی، راوی اور خود قاری/ ناقدین بھی متاثر ہو گئے۔ اگر یہ کہانی ترقی پسند دور سے قبل وجود میں آتی تو اتنے مسائل پیدا نہ ہوتے۔ دونوں کا ایک دور اور متاثرین کی لمبی قطار کی وجہ سے اس کے متن کی تفہیم ایک ہی ناحیہ سے کی گئی۔ اگر چہ بعد کے زمانے میں تفہیم و تعبیر کا دائرہ وسیع ہوا اور ردتشکیل تک کے تناظر میں کہانی کو دیکھنے کی کوشش کی گئی، جس سے معانی کا کینوس تو وسیع ہوا لیکن اس کا موضوعی ارتکاز جہاں پہلے دن تھا وہیں آج بھی ہے۔ پریم چند کے اس تشکیل کردہ متن کو پہلے دن سے اشتراکی

تناظر میں دیکھا گیا۔اس کوزمیندارانہ نظام اوراشرافیہ مخالف متن قرار دیا گیا۔ایسانہیں ہے کہ متن کی قرات کئی بارنہیں ہوئی یا متن کی تفہیم کی کوشش نہیں کی گئی اس کے باوجود اس کے معانی کا ارتکاز ایک ہی جگہ رہا جواب بھی برقرار ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمیشہ وہی معنی درست نہیں ہوتے جو پہلے سمجھ لئے گئے ہوں/فرض کر لئے گئے ہوں یا جن کو مستند اور مسلم مان لیا گیا ہو،مرور زمانہ کے ساتھ ذہنوں میں کشادگی بھی آتی ہے اور مصنف یا اس کی تحسین کرنے والوں اوران دونوں کے اثرات سے متاثر ہونے والوں میں بھی کمی آتی ہے،اس لئے فرض کئے گئے معانی کوکبھی حتمی نہیں تسلیم کیا جانا چاہئے بلکہ متن جن معانی کی طرف اشارے کرے یا متن جو معنی خود بیان کرے ان کو اصل معنی قرار دیا جانا چاہئے،حقیقت تو یہ ہے کہ کسی بھی متن کے کوئی حتمی معنی ہوتے ہی نہیں۔دراصل کبھی کبھی حالات اورزمانہ خود متن کووہ معانی پہنادیتا ہے جواس متن میں موجود نہیں ہوتے ہیں۔یہی حال پریم چند کے افسانہ ''کفن'' کے ساتھ ہوا۔بلاشبہ یہ بڑاافسانہ ہے،افسانے میں فنی مہارت کے ساتھ ہی قصہ میں ندرت اورالمیاتی کیفیت کچھ زیادہ ہی ہے جس سے قاری کتھارسس یعنی تطہیرروح کے عمل سے گذرتا ہے،اور جب وہ اس عمل سے گذرتا ہے تواس کی معروضیت میں کمی کے ساتھ جذباتیت میں فراوانی آجاتی ہے،اس کہانی میں یہی فراوانی متن اور معنی دونوں کے لئے نقصان دہ ثابت ہوئی۔دراصل معانی کے ارتکاز کے دو بڑے سبب ہیں۔ایک راوی کی بے مداخلت،اس کا جانبدار و جذباتی ہونا۔دوسرے کردار(گھیسو)کے بیانات/قول جن پر ناقدین نے بھروسہ کرلیا جبکہ فعل/عمل کو اہمیت نہیں دی حالانکہ جب قول وفعل سامنے ہوں تو قول کے بجائے فعل کے مطابق فیصلے کئے جانے چاہئے لیکن ناقدین نے ایسانہیں کیا۔متن میں جہاں مصنف اور ناقدین کے تھیس میں تناقض کے متعدد شواہد موجود ہیں وہیں راوی کی دخل اندازی سے کہانی میں فنی سقم

پیدا ہوااور اسے معنی کی جہت بھی غلط سمت اختیار کرگئی۔سب سے پہلے راوی کی دخل اندازی کوموضوع بحث بناتے ہیں اس کے بعد تخلیق کاراور ناقدین کے تھیسس پر گفتگو ہوگی۔

افسانہ ''کفن'' کرداری افسانہ ہے ،جو پریم چند کی کردار نگاری کی معراج ہے۔اس میں بنیادی طور پر تین کردار گھیسو ،مادھواور بدھیا ہیں۔گھیسو میں سب سے زیادہ حرکت وعمل پایا جاتا ہے جبکہ بدھیا اس کا سبب ہے لیکن مادھو نہایت ٹھس اور اکہرا کردار ہے،اس فلیٹ کردار کی حیثیت ذیلی کردار سے زیادہ نہیں ہے۔افسانے کا بیان راوی واحد غائب کے ذریعہ ہوا ہے چونکہ راوی افسانہ بیان کرنے کا ایک ذریعہ ہوتا ہے،اس لئے افسانہ نگار نے کہانی کہنے کے لئے ایک راوی پیدا کرلیا، جو لوگوں کی نظروں سے غائب ہے۔ابتدائی دور میں راوی غائب ہی رہا لیکن جدید افسانے میں غائب سے متکلم ہوگیا البتہ بسا اوقات یہ حاضر بھی ہوتا ہے لیکن اس کی مثالیں بہت کم ہیں۔راوی واحد غائب جہاں حقیقت پسند ہوتا ہے وہیں وہ ہر جگہ حاضر اور ہمہ داں بھی ہوتا ہے۔جبکہ متکلم راوی میں جذبے کی شدت زیادہ ہوتی ہے اس لئے افسانے کے لئے مطلوب معروضیت کا یا تو فقدان ہوتا ہے یا پھر اس کا احتمال وخطرہ۔ 'کفن' کا راوی واحد غائب ہے،جس کے ذریعہ کہانی بیان کی گئی ہے،جیسا کہ اوپر مذکور ہوا کہ راوی واحد غائب غیر جانبدار ہوتا ہے لیکن اس کہانی میں وہ غیر جانبدار ہونے کے بجائے جانبدار ہے حالانکہ اس میں بھی تناقض پایا جاتا ہے لیکن کہانی کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے راوی کی شبیہ جانبدار کے طور پر ہی نکھر کر سامنے آتی ہے۔ایک جگہ تو راوی واحد غائب نے اپنی جون ہی تبدیل کرلی اور وہ جمع متکلم کی صورت میں نمودار ہوگیا،اس کا بھی دفاع کیا گیا حالانکہ دفاع کرنے کے بجائے اس کوفنی سقم یا تخلیق کار سے سہو تسلیم کیا جانا چاہئے تھا لیکن چونکہ تخلیق کار پریم چند ہیں اس لئے سقم

اور سہو ماننے کے لئے کوئی تیار نہیں۔

پروفیسر علی احمد فاطمی 'کفن' کی نظریاتی جہت کا تعین کرتے ہوئے اس کی فنی اہمیت کی بنیاد پر بڑے افسانوں میں شمار کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

ان (پریم چند) کی زندگی کے آخری دور کی کہانیاں اور بالخصوص ناول ''گئو دان'' میں اشتراکیت کا جذبہ و فلسفہ نمایاں طور پر کام کر رہا ہے۔ 'کفن' میں بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ یہ جذبہ اور فلسفہ باطنی سطح پر جھلکتا دکھائی دیتا ہے، اس کے علاوہ فنی سطح پر جو پختگی اس افسانے میں دکھائی دیتی ہے وہ ان کے دیگر افسانوں میں کم نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''کفن'' صرف اردو کا ہی نہیں بلکہ ہندستان کے افسانوی ادب کے چند بڑے بڑے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ (۱)

اس کے بعد وہ شمس الرحمن فاروقی کی رائے نقل کرتے ہیں:

میں کفن کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں، یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ) Black Humoury کا شاہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔

(پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو 'امکان' بمبئی 1980 صفحہ 175)(2)

پروفیسر حامدی کاشمیری بھی کچھ اسی طرح کی بات کرتے ہیں۔ وہ دوسرے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کی فنی خامیوں کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں لیکن جب بات کفن کی آتی ہے تو اس افسانے کے تناقضات میں ''فنی وحدت'' دیکھتے ہیں۔ اس اجمال کی تفصیل دیکھئے:

پریم چند کے اکثر و بیشتر افسانے کے عناصر ترکیبی میں عدم توازن کی بنا پر ایک مضبوط عضوی ہیئت میں ڈھلنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ان میں فن کے لازمی عناصر

میں سے کسی ایک عنصر مثلاً کردار یا موضوع (تھیم) کو وحدت سے متجاوز اہمیت دینے سے اس وحدت تاثر کو نقصان پہنچتا ہے۔ جو افسانے کی فنی تکمیلیت کا نتیجہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے لازمہ کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ افسانہ میں مختلف اجزا یعنی قصہ ،کردار، واقعہ یا آہنگ اور موضوع کی باہمی تخلیقی ترکیب پذیری سے عضوی ہیئت سے آشنا ہو کر وحدت تاثر پر منتج ہوتے ہیں۔ 'کفن' پریم چند کا منفرد افسانہ ہے، جو فن کے اجزا کی وحدت پذیری اور نتیجہ خیزی کا زندہ اور درخشندہ نمونہ ہے۔(3)

پروفیسر حامدی کاشمیری افسانہ''کفن'' کے راوی کے تعلق سے لکھتے ہیں:

اس (راوی) کی ایک منفرد خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ حساس اور نظریاتی کردار کا روپ اختیار کرتا ہے۔ وہ افسانے میں دراندازی تو کرتا ہے لیکن دخل در معقولات کا مرتکب نہیں ہوتا، وہ کرداروں کے قریب بھی ہے اور ان سے بعد بھی قائم رکھتا ہے۔(4)

یوں تو پروفیسر حامدی کاشمیری نے راوی کی خصوصیت'' نظریاتی کردا کا روپ اختیار کرنا'' بتایا ہے، لیکن یہ اس کی منفی خصوصیت ہے مثبت نہیں، راوی اگر نظریاتی ہو گیا تو وہ قاری کو ورغلائے گا کہ وہ متن کی قرات، اس کی تفہیم، تشریح اور تعبیر متن کے بجائے اس کے نظریہ کی بنیاد پر کرے اور جگہ جگہ وہ متن میں داخل ہو کر اس کی جانب اشارے کرے گا، جو مناسب نہیں ہے، یقیناً متن میں نظریہ ہوتا ہے یا نظریہ کے مطابق متن کی تشکیل کی جاتی ہے لیکن یہ عمل فنی طور پر ہوتا ہے، فنی رسومیات کے مطابق راوی کی شخصیت یا افسانہ نگار اس طرح سے متن کو متاثر نہیں کر سکتا بلکہ اس کے لئے افسانہ نگار کو ایسا متن تشکیل دینا ہوگا جس میں راوی ظاہر نہ ہو بلکہ اس کے کرداروں کے افعال و اعمال اس نظریہ کو پیش کریں گے لیکن جہاں راوی نے حارج ہونے کی کوشش کی وہیں فن مجروح ہو جائے گا۔ پروفیسر حامدی نے کہا ہے کہ'' وہ افسانے میں

دراندازی تو کرتا ہے لیکن دخل درمعقولات کا مرتکب نہیں ہوتا'' یہ جملہ پوری طرح سے مبنی بر حقیقت نہیں ہے، پریم چند کا راوی اس افسانے میں دراندازی بھی کرتا ہے اور دخل درمعقولات کا بھی مرتکب ہوتا ہے۔(مثالیں آئندہ پیش کی جائیں گی)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلوب کے اعتبار سے اس افسانے کا کوئی جواب نہیں ،اسی طرح سے ہیئت اور تکنیک کا بھی معاملہ ہے جس میں انہوں اسٹرائٹ فارورڈ کے ساتھ ہی فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے افسانہ مزید دلچسپ ہو گیا اور گھیسو کو اپنے تجربات بتانے کا موقع بھی ہاتھ لگ گیا لیکن اس افسانے میں فنی تسامحات بھی ہیں۔ابتدائی دور میں پریم چند سے تکنیک کی جو غلطیاں سرزد ہوئی تھیں ،وہ اس اعلی و ارفع افسانے میں بھی موجود ہیں۔نوابین اودھ سے متعلق پریم چند کا ابتدائی دور کا ایک مشہور افسانہ ''شطرنج کی بازی/کھلاڑی'' ہے۔(کہیں شطرنج کے ساتھ بازی ہے اور کہیں کھلاڑی) یہ افسانہ بھی راوی واحد غائب کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔راوی واحد غائب وہ ہمہ داں حاضر ہوتا ہے جو زمانے پر حاوی ہوتا ہے، وہ سب کچھ جانتا ہے،اس کی نظر سے کچھ بھی بچا نہیں رہ سکتا، یہاں تک کہ وہ کرداروں کے اندرون بھی جھانک لیتا ہے ،جس کی بہترین مثال خود کلامی/مونولاگ ہے۔ اس افسانے میں پریم چند بار بار خود راوی کی جگہ لے کر متن اور قاری کے مابین حارج ہو جاتے ہیں،جس کی ایک دو نہیں متعدد مثالیں ہیں بعض مقامات پر تو وہ باضابطہ تقریر کرنے لگتے ہیں جبکہ افسانہ نگار کا کام راوی کی زبان قلم بند کرنا ہوتا ہے اس سے زیادہ نہیں۔راوی کا کام بھی یہ ہے کہ وہ جو دیکھے اسے بیان کرے،اگر اس نے اس سے زیادہ کی کوشش کی تو متن اور قاری کے مابین بعد پیدا ہوگا،جس کا ذمہ دار راوی اور افسانہ نگار ہوگا۔کسی بھی افسانے میں راوی اور افسانہ نگار دو الگ الگ شخصیتیں ہوتی

ہیں۔راوی متن کا حصہ ہوتا ہے جبکہ افسانہ نگار متن سے خارج ہوتا ہے،راوی کے توسط سے متن کی تشکیل ہوتی ہے،جس میں راوی دوطرح سے اپنا کردار ادا کرتا ہے ،ایک تو وہ کیمرہ مین بن کر جو دیکھتا ہے ان کو لفظوں کا پیرہن دیتا جاتا ہے، جو متن کی شکل میں قاری کے سامنے ہوتا ہے،دوسرے وہ کیمرہ مین کی طرح دکھاتا بھی ہے اور کبھی کبھی وہ اوور کمنٹری بھی کرنے لگتا ہے،اول مطلوب ہے جبکہ دوم مذموم۔لیکن پریم چند کے افسانہ ''شطرنج کے کھلاڑی'' میں وہ خود متن میں بار بار درآتے ہیں اور اس حد تک کہ قاری کو جھنجھلاہٹ ہونے لگتی ہے۔افسانہ 'کفن' جسے پریم چند کے فن کی معراج تصور کیا جاتا ہے اس میں بھی وہ بار بار راوی کی جگہ لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں،وہ متن اور قاری کے مابین حارج ہو کر قاری کو متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں،ہاں یہ ضرور ہے کہ ''شطرنج کے کھلاڑی' میں راوی/ افسانہ نگار کا یہ عمل بہت نمایاں تھا،اس میں راوی خاموش ہو جاتا تھا اور افسانہ نگار بولنے لگتا تھا،جبکہ ''کفن' میں راوی کیمرہ مین کا فریضہ بھی ادا کرتا ہے لیکن کبھی کبھی فرط فرط جذبات میں افسانہ نگار راوی کی جگہ آجاتا ہے اور وہ خود اوور کمنٹری کے ذریعہ اپنا نظریہ بھی تھوپنے لگتا ہے۔

پروفیسر مولا بخش راوی کی متن اور قاری کے مابین اس در اندازی کو مداخلت تو تسلیم کرتے ہیں لیکن نام ''مداخلت حسنہ'' کا دیتے ہیں اور وہ اس کا دفاع کرتے ہوئے پورے منظر نامے کو ردتشکیل کے تحت تصوف اور بھکتی کی طرف موڑ دیتے ہیں،وہ لکھتے ہیں:

کاش دونوں سادھو ہوتے تو انہیں قناعت اور توکل کے لئے ضبط نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔۔۔۔۔۔۔۔۔

''بیانیہ کے اس ٹکڑے میں جو مصنف کی مداخلت حسنہ کی ایک بلیغ مثال ہے

ان کے یہ کردار بعینہ کسی جوگی یا فقیر یا صوفی کے مثل معلوم ہوتے ہیں جن کی شخصیت ،توکل باللہ اور سنتوشم پرم سوکھم سے تشکیل پاتی ہے۔'' (5)

پروفیسر مولا بخش کی نظر میں گھیسو اور مادھو جیسے کام چور ،آلسی ،چوری کے خوگر، انسانیت کے ساتھ تذلیلی حرکت کے مرتکب کردار صوفی/ بھگت ہونے کے ساتھ ہی انقلابی بھی ہیں:

گھیسو اور مادھو دراصل انقلابی کردار ہیں اور موجودہ نظام سے متنفر ہیں۔ ان میں اتنی طاقت تو نہیں کہ اس نظام کو بدل دیں لیکن اتنی اخلاقی جرات ضرور ہے کہ وہ اپنے گاؤں کے زمیندار کو ٹھگ لیں ان کا یہ عمل ان صوفیوں کے جیسا ہے جو ہمیشہ اپنے عہد کے مقتدرہ پر طنز کرتے آئے ہیں۔ (6)

افسانے کی اس طرح تفہیم و تعبیر معانی کو متن سے بہت دور پہنچا دیتی ہے، در اصل تصوف اور بھگتی کی نفسیات و خصوصیات کی جانب ان کی نظر اس لئے گئی ہے کیونکہ راوی کی مداخلت (کاش دونوں سادھو ہوتے تو انہیں قناعت اور توکل کے ضبط نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی/ گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی) نے قاری کو اصل معانی سے برگشتہ کرتے ہوئے اس کے ذہن کو بھٹکا دیا ہے، ورنہ مری ہوئی عورت سے متعلق جھوٹ اور اس پر بہتان لگا کر ہمدردی حاصل کر کے حصول رقم کی کوشش اور پھر مے نوشی کرنے والوں کے اس عمل کو وہ اخلاقی جرات سے تعبیر نہ کرتے اور نہ اس کو صوفیوں کے مسلک و مشرب سے وابستہ کرتے ،چونکہ متن میں راوی نے قاری کو اپنے رخ پر چلانے کی کوشش کی اس لئے متن اور معنی میں اتنا بعد پیدا ہوا اور قاری راوی کا شکار بھی ہو گیا۔ ایک جگہ وہ راوی اور کرداروں کے تعلق سے لکھتے ہیں:

یہ افسانہ اپنے بیانئے میں راوی کی اہمیت اور اس کے نقطہ نظر کو اہم سمجھنے کے بجائے کرداروں اور ان کے نقطہ نظر زیادہ توجہ دیتا ہے اس لحاظ سے یہ افسانہ آج کے افسانوں کے ساتھ پڑھنے پر پرانا قسم کا معلوم نہیں ہوتا۔ کفن کے بیانیہ ساخت میں راوی کی ساخت مضبوط ہے لیکن مصنف نے بھی ایک آدھ جگہ اپنی رائے پیش کی ہے جو بری معلوم ہوتی ہے اسے ہم کوشش اور انجام کا بیانیہ کہہ سکتے ہیں۔ (7)

مندرجہ بالا پیراگراف میں کرداروں کی اہمت کو تسلیم کرتے ہوئے ان کے نقطہ نظر پر زور دیا گیا ہے اور راوی کی ساخت کو مضبوط بتایا گیا جبکہ وہی اس افسانے کی سب سے کمزور کڑی ہے، اس کی مداخلت کو مصنف کی مداخلت تسلیم کرتے ہوئے اس کو بری بھی بتایا گیا ہے لیکن فنی لحاظ سے اس سقم پر کھل کر گفتگو نہیں کی گئی ہے بلکہ اس کے دفاع کی یہ کہہ کر کوشش کی گئی ہے کہ اسے ہم ''کوشش اور نجام کا بیانیہ'' کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح سے انہوں نے راوی کا ایک طویل بیان نقل کرتے ہوئے لکھا ہے:

جس سماج میں دن رات کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے بہت اچھی نہ تھی۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔

اس طویل اقتباس کو پریم چند نے ''تحت بیان'' جو افسانوی بیانیہ کے لئے خطرہ ہے، اس کا استعمال فنی طریقے سے کرتے ہوئے تحت بیان کے ذریعہ کسی ایک نقطہ نظر سے متن کا مطالعہ ممکن نہیں ہے اس جانب ہماری توجہ مبذول کرائی ہے۔ مصنف کا یہ تنقیدی تبصرہ بیانیے کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتا ہے اور یہ مصنف کا بیانیہ نہ ہو کر قاری کی اپنی رائے بھی صرف ''ہم'' یعنی جمع متکلم کے استعمال سے اس بیانئے میں شامل ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ (8)

پروفیسر مولا بخش نے ''کفن'' کو جملہ افسانوں کی رد تشکیل مانتے ہوئے ان کے فنی سقم پر ہر ممکن پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔

ایک جگہ اور لکھتے ہیں:

اس کہانی کو راوی تو بیان کر رہا ہے لیکن وہ کرداروں کے نقطہ نظر کو ہی زیادہ اہمیت دیتا نظر آرہا ہے یعنی اس بیانئے کا ارتکاز کردار پر ہے۔ راوی یہاں عینی شاہد تو ہے لیکن وہ خدا نہیں ہے ورنہ وہ مادھو اور گھیسو کو اتنی آزادی نہیں دیتا۔ لھذا بڑی خوبصورتی سے اس بیانیہ تکنیک کے ذریعہ گھیسو اور مادھو جیسے لوگوں کی زندگی کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ (9)

مجموعی طور پر پروفیسر مولا بخش نے حتی الامکان اس بات کی کوشش کی ہے کہ ان کے فنی اسقام کو رد تشکیل کے ذریعہ اس کے ابعاد کے اسباب بنا دیئے جائیں۔ جس کی مثالیں اوپر درج کی گئی ہیں۔

راوی کی دراندازی اور دخل در معقولات سے متعلق متن سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں:

(1) ''کاش دونوں سادھو ہوتے تو انہیں قناعت اور توکل کے ضبط نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی، یہ ان کی خلقی صفت تھی، عجیب زندگی تھی ان لوگوں کی۔ گھر میں دو چار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں، پھٹے چیتھڑوں سے اپنی عریانی ڈھانکتے ہوئے دنیا کے مکر و فریب سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے، گالیاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔'' (10)

راوی ان کرداروں کے سادھو ہونے کی خواہش کیوں کرتا ہے؟ اس سے معانی میں کس طرح کا اضافہ ہوتا ہے؟ کیا اس طرح کی خواہش اگر ظاہر نہ کی جاتی تو متن کی

تشکیل نہ ہو پاتی یا پھر اس کے معنوی وسعت میں کمی آجاتی ؟ دراصل افسانہ نگار کا راوی ان کی غربت دیکھ کر جذباتی ہو گیا ہے حالانکہ وہ یہ بات بھول گیا کہ اسی نے تھوڑی دیر پہلے ان کی غربت اور کسمپرسی کے جو اسباب اور ان کے عادات واطوار بیان کئے ہیں وہ ایسے نہیں ہیں جن کی وجہ سے ان دونوں کرداروں سے ہمدردی پیدا ہو، آخر راوی میں یہ ہمدردی کیوں پیدا ہوئی ؟ اس طرح کی کوئی ہمدردی اگر بدھیا کے لئے ہوتی تو بجا تھی۔ اس کو ''مداخلت حسنہ'' کے بجائے راوی کی جذباتیت سے تعبیر کیا جانا زیادہ بہتر ہے جس کی ایک غیر جانبدار راوی سے امید نہیں کی جاسکتی ہے اور اگر اس میں ایسی کمی ہے تو وہ فنی سقم تسلیم کیا جانا چاہئے۔

راوی نے گھیسو اور مادھو کے عادات واطوار بیان کرنے کے بعد جو تبصرہ کیا ہے وہ مداخلت کے زمرے میں آتا ہے۔

(2) گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی۔ (11)

حالانکہ اس تبصرے کو طنز کہنا زیادہ بہتر ہے۔ یہاں براہ راست گھیسو پر طنز ہے ،اس طنزیہ تبصرے نے بھی معانی کو متن سے دور کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے، یہ راوی کا قاری کے ذہن پر دوسرا نظری/فکری ہتھوڑا ہے، اس سے قبل بھی وہ اس طرح کا عمل کر چکا ہے، جس کی مثال پروفیسر مولا بخش کی تفہیم وتعبیر میں دی جا چکی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے مطابق اس افسانے کی قرات اور تفہیم وتعبیر ''ستم ظریفی'' کے تناظر میں ہی کرنا چاہئے ،اس کے سارے معانی اسی میں پوشیدہ ہیں ،سوال یہ کہ ستم ظریفی کا تعلق عمل کے بعد محرومی سے ہے لیکن یہ تو سرے عمل ہی ناپید ہے، ایسے ستم ظریفی کیسی ؟

راوی کی مداخلت کی ایک مثال اور دیکھئے:

(3) جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت، ان کی حالت سے اچھی نہ تھی، اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ البال تھے، وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہوجانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔(12)

راوی کا یہ بیان اصل بیانیے کا حصہ نہیں ہے بلکہ راوی کی طرف سے جوڑا گیا وہ حصہ ہے جو اس کے دل میں ہے، اسی لئے وہ کام چوری اور چوری چکاری کے دفاع کے لئے دوسروں کی فارغ البالی دیکھ کر پیدا ہونے والی ذہنیت کا سہارا لے رہا ہے، یعنی راوی / افسانہ نگار خود چاہتا ہے کہ اس کے اس طرح کے کردار کام چور ہوجائیں لیکن تعجب کی بات یہ ہے کہ اس کے بیانات میں کئی مقامات پر تباین اور تناقض پایا جاتا ہے، ایک جگہ وہ بہت حقیقت پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس کے عادات و اطوار بلا کم و کاست بیان کرتا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ اس کو ان کام چوروں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے لیکن تھوڑی ہی دیر کے بعد وہ ان کے دفاع میں بھی اتر آتا ہے اور ہمدردی کا اظہار کرنے لگتا ہے۔ حد تو اس وقت ہوجاتی ہے جب غائب راوی فرط جذبات میں بصورت جمع متکلم حاضر ہوجاتا ہے جس سے اس کے دفاع میں مزید شدت پیدا ہوجاتی ہے، ایسا لگتا ہے کہ راوی اب ایک جمعیت کے ساتھ ہے، یہ جمعیت قاری کی ہوسکتی ہے، یعنی وہ ''جمع متکلم'' کے ذریعہ قاری کو بھی اپنا ہم خیال بنا نے کی کوشش کرتا ہے، اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ راوی کو خود خیال تھا کہ وہ تنہا ہے، اور اب وہ جو بات کہنے جارہا ہے، اس کے لئے اس کو حمایت کی ضرورت ہے اس لئے وہ واحد سے جمع متکلم کے صیغے میں بدل جاتا ہے:

(4) ہم تو کہیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بیں تھا اور

کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔اس لئے جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا کے بنے ہوئے تھے اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتیاور اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔(13)

یہاں راوی کا ''جمع متکلم'' کی شکل میں ظہور اور پھر کردار (گھیسو ، مادھو) کی طرف سے دفاع فنی سقم کے درجے میں ہے۔یہ افسانے کے موضوع اور تخلیق کے مقصد کے بھی منافی ہے۔وہ اپنے اس بیان سے متن اور قاری کے مابین حارج بھی ہوتا ہے، جو تفہیم متن کو مزید مشکل بنا دیتا ہے۔افسانہ نگار کی فنی کمزوری ایک جگہ اور دیکھئے جہاں وہ راوی کے توسط سے بیانیہ کے بجائے اس کے تبصروں سے زمیندار کے خلاف قاری کو بھڑکاتا ہے اور متن و قاری کے مابین نہ صرف وہ حارج ہوتا ہے بلکہ فکری سطح پر متن کی تعبیر کا رخ بھی موڑنے کی کوشش کرتا ہے۔حالانکہ وہ زمیندار کو پہلے خود ہی رحمدل بھی بتاتا ہے لیکن اس کے بعد پتہ نہیں کیوں راوی کے دل میں زمیندار کے خلاف نفرت آجاتی ہے۔گھیسو جب کفن کے پیسے کے لیے زمیندار کے پاس جاتا ہے تو راوی کا عمل دیکھئے:

(5) زمیندار صاحب رحمدل آدمی تھے مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا، جی میں تو آیا کہہ دیں چل دور ہو یہاں سے لاش گھر میں رکھ کر سڑا، یوں تو بلانے سے بھی نہیں آتا۔آج جب غرض پڑی تو آکر خوشامد کر رہا ہے۔حرام خور کہیں کا

بدمعاش۔مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا،طوعاوکرہا دو روپے نکال کر پھینک دیئے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منھ سے نہ نکالا،اس کی طرف تاکا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔(14)

اس میں صرف گھیسو کی طرف دیکھے بغیر صرف بات سن کر دو روپے اس کی طرف پھینک کر دینا زمیندار کا عمل ہے، جو اصل بیانیہ ہے۔زمیندار کا یہ عمل گھیسو کی خلقی عادت کام چوری، آلس چوری چکاری وغیرہ کی بنیاد پر ہے،جس سے متعلق راوی پہلے بیان دے چکا ہے:

باپ بیٹے روتے ہوئے گاؤں کے زمیندار کے پاس گئے،وہ ان دونوں کی صورت سے نفرت کرتے تھے۔کئی بار انہیں اپنے ہاتھوں پیٹ چکے تھے، چوری کی علت میں،وعدہ پر کام پر نہ آنے کی علت میں۔(15)

متنی شواہد کے مطابق روپے پھینک کر دینا صرف غریبوں سے دشمنی کی بنیاد پر نہیں،اس کے باوجود راوی دوسطری بیان میں دومرتبہ دخل اندازی کرتا ہے،زمیندار کی کردارکشی کرتا ہے،اور دو روپے دینے کا جو بیان جو اصل بیانیہ ہے اس میں بھی ''طوعاوکرہاً' کا سابقہ جوڑ دیتا ہے،اس کے باوجود زمینداروں کو ہی ناقدین نے اس کی اس حالت کے کے لئے ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔یہ کہاں کا انصاف ہے۔یہاں بھی راوی کی دخل اندازی سے ہی معنی کی فکری/نظری جہتی یک رخی/اشتراکی ہوتی ہوئی دکھائی دے رہی ہے۔یہ افسانہ نگار کی فکری نہج کے اظہاریے کے ساتھ فنی تسامح کی بھی مثال ہے۔اگر راوی صرف حقیقت کے بیان تک محدود رہتا تو اس کے بیان کو کوئی فکری نہج نہ ملتی لیکن اس نے اپنے تبصرے سے بیانئے کی جہت کا رخ موڑ دیا۔راوی کی دخل اندازی یہ چند مثالیں ہیں جو جہاں ایک طرف افسانہ نگار کا فنی

تسامح ہے وہیں اس کی ان تسامحات کا متن اور اس کے معنی پر بھی منفی اثر اپڑا جس سے متن کی معنوی جہت کو غلط رخ مل گیا۔ممکن ہے کہ افسانہ نگار اسی معنی کا خواہاں رہا ہو، اگر ایسا ہے تو یہ اس کی فنی غلطی ہے کہ اس نے راوی کا غلط استعمال کیا، یہی کام اس کو اپنے کرداروں سے لینا تھا، اگر ایسا ہوتا تو جہاں فن کے تقاضے پورے ہوتے ہیں وہیں فنی رسومیات کو مزید اعتبار حاصل ہوتا لیکن اس کے اس عمل سے راوی واحد غائب کی غیر جانبداری مجروح ہوئی ہے، جس سے اس کے وقار کو ٹھیس پہنچی ہے۔

'کفن' کے بارے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ اس کا متن زمیندارانہ نظام / اشرافیہ کے خلاف اور غریب کسانوں کی حمایت میں ہے۔ پریم چند نے بدھیا کی موت اور گھیسو مادھو کی ازلی خواہش کی تکمیل کے بیان کے ذریعہ سفاک حقیقت نگاری کا مظاہرہ کیا لیکن جس بات پر مہر لگ چکی ہے کیا اس ثبوت متن فراہم کرتا ہے؟ یا پھر صرف ماورائے متن دوسرے انسلاکات کے ذریعہ مذکورہ تھیس قائم کیا گیا ہے۔اس حقیقت تک رسائی کے لئے اصل متن سے بہتر کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے۔حقیقت تو یہ ہے کہانی کی داخلی سطح/کہانی کے اصلی متن میں راوی نے زمینداروں کا کوئی ایسا عمل نہیں ریکارڈ کیا ہے جو غریبوں یا مزدوروں کے خلاف ہو، سوائے کفن کے لئے پیسے دیتے وقت زمیندار کے چند سطری مکالمہ اور روپئے پھینک کر دینے کے۔لیکن اس کا بھی جواز مصنف خود فراہم کرتا ہے کیونکہ گھیسو کو دیکھتے ہی وہ اس سے چند باتیں کرتا ہے اور اس کی غیبو بت اور کام چوری، صرف ضرورت کے وقت آمد کی باتیں کہہ کر وہ اس کا جواز تلاش کر لیتا ہے۔لیکن ناقدین ادب نے ماورائے متن جا کر اس افسانے کی ایسی تفہیم، تشریح اور تعبیر کی جس نے کچھ کو کچھ بنا دیا۔اول متنی سطح پر ایسے شواہد نہیں موجود جو زمینداروں کے خلاف جائیں ،دوم زمیندار/ سماج کے رحم و کرم اور ان کی

فیاضانہ طبیعت کا بیان ایک سے زائد مقامات پر عملی سطح پر موجود ہے جس کا شاہد خود گھیسو ہے۔ یہ شواہد پریم چند اور ان کے ناقدین کی تھیسس/موقف کے خلاف ہیں۔

افسانے کا جو تھیسس/ بنیادی موقف ہے، اس کی پیشکش میں بھی پریم چند سے کچھ غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ جیسا کہ پروفیسر علی احمد فاطمی نے اپنے مضمون میں لکھا تھا کہ افسانہ کفن میں اشتراکیت کا جذبہ و فلسفہ بالواسطہ یا بلا واسطہ باطنی سطح پر جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کی بہت زیادہ تو نہیں لیکن ایک دو شہادتیں راوی کے ذریعہ ملتی ہیں مثلاً گھیسو کا آلو بھون کر کھاتے ہوئے مالداروں کی کفایت سے متعلق بیان:

''اب تو سب کو کپھایت سوجھتی ہے، سادی بیاہ میں مت کھرچ کرو، کریا کرم میں مت کھرچ کرو، پوچھو گریبوں کا مال بٹور بٹور کر کہاں رکھو گے مگر بٹورنے میں تو کمی نہیں ہے، ہاں کھرچ میں کپھایت سوجھتی ہے۔'' (16)

یہ گھیسو کا بیان ہے جو کام چور ہے اور کام چور شخص مالداروں کو کس نظر سے دیکھ سکتا ہے اس کا اندازہ لگانا آج بھی مشکل نہیں ہے۔ راوی کے ساتھ ہی ناقدین بھی اس خیال کے حامی ہیں کہ فائدہ اٹھانے والوں کی فارغ البالی گھیسو کی کام چوری کی اصل وجہ ہے حالانکہ پورے متن میں عملی سطح پر اس کے شواہد کہیں نہیں دیئے گئے ہیں کہ کسانوں کے استحصال سے ہی ان میں فارغ البالی آئی ہے۔ زیڈ اے عثمانی کچھ اس طرح گھیسو کا دفاع کرتے ہیں:

''مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ گھیسو اور مادھو جن کے لئے گاؤں میں کام کی کمی نہ تھی، محنت کر کے روزی کیوں نہیں کماتے؟ یہاں کہانی کا تناظر پھیل کر اس سماجی نظام کو ملوث کر دیتا ہے جس نے گھیسو اور مادھو کی تقدیر وضع کر رکھی ہے اور فطرت کی بالقوۃ منفی رویوں کو اکسایا ہے۔ جس سماج میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت

ان کی حالت سے کچھ اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ البال تھے۔ وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہوجانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ اس ذہنیت کی خصوصیات ہیں کام چوری، آرام طلبی، اخلاقی گراوٹ، بے غیرتی، مجہولیت ونفعالیت، تن بہ تقدیری، مفت کے مال پر اپنا حق سمجھنا اور خدا اور انسانوں پر خیراتی مدد ملنے کے معاملے میں ایمان رکھنا۔ گھیسو کی یہ ذہنیت نظام پر زبردست طنز ہے، جس میں اب تک ہندستان میں کوئی بنایدی تبدیلی واقع نہیں ہوئی ہے۔ مختلف شکلوں میں استحصال انسانی معاشرت کا آفاقی المیہ ہے۔ مگر گھیسو اور مادھو جس سماجی نظام کی پیداوار ہیں وہ استحصال کی ایسی بدترین شکل ہے جو انسان کو حیوانی سطح پر زندگی گذارنے پر مجبور کرتی ہے۔ (17)

مندرجہ بالا پیراگراف میں ''کسانوں سے فائدہ اٹھانے والوں کی فارغ البالی میں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہوجانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی'' کے ذریعہ مضمون نگار نے گھیسو اور مادھو کو بالکل پاک صاف کر کے گنگا نہلا دیا ہے، حالانکہ ابتدا میں کام چوری پر خود ہی سوال اٹھایا تھا لیکن ماورائے متن جا کر انہوں نے سبھی جواز تلاش کر لئے ، اس ایک پیراگراف میں پریم چند کے آخری دور کی فکر اور ترقی پسند تحریک سمٹ کر آ گئی ، جس نے متن کے وجود پر خط تنسیخ پھیرتے ہوئے نظریاتی تشریح و تعبیر کی ہے۔ جبکہ خود افسانے کے متن میں اس کے خلاف دلائل وشواہد موجود ہیں۔

ناقدین کے مطابق پریم چند نے اس متن کی تشکیل اس لئے کی تا کہ سماجی نظام اور زمینداروں کے ذریعہ غریبوں، کسانوں اور کھیتیہر مزدوروں کے استحصال کو اجاگر کیا جائے ، جس کے لئے انہوں نے دو کردار گھیسو ، مادھو کو منتخب کیا، ان دونوں کرداروں میں حرکت و عمل کے لئے بدھیا کی تخلیق کی ، یہ استحصال اس وقت ہوتا جب

یہ دونوں مرکزی کردار جی توڑ محنت کرتے اس کے باوجود ان کا پیٹ نہ بھرتا یا بدھیا کی جو حالت دکھائی گئی ہے وہ ساری محنت و مشقت کے بعد ہوتی تب تو افسانے کا بنیادی تھیس وموقف نہایت مضبوط ہوتا لیکن متن میں ان کرداروں کا عمل اس کے بالکل بر عکس ہے۔

پروفیسر مولا بخش کے انقلابی کردار جس کے لئے زیڈ اے عثمانی سماجی نظام کو ذمہ دار ٹھہرا رہے ہیں ان کا تعارف راوی کس انداز میں کرا رہا ہے، یہی ان کی مفلوک الحالی کا اصلی سبب بھی ہے:

(1) چماروں کا کنبہ تھا اور سارے گاؤں میں بدنام۔ گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام، مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا، اس لئے انہیں کوئی رکھتا ہی نہیں تھا۔ گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کے لئے کام کرنے کی قسم تھی۔ جب دو ایک فاقے ہو جاتے تو گھیسو درختوں پر چڑھ کر لکڑیاں توڑ لاتا اور مادھو بازار میں بیچ آتا اور جب تک وہ پیسے رہتے دونوں ادھر ادھر مارے مارے پھرتے۔ جب فاقے کی نوبت آجاتی تو پھر لکڑیاں توڑتے یا کوئی مزدوری کی تلاش کرتے۔

ان کی عادت بتانے کے بعد راوی گاؤں اور وہاں ملنے والے کام اور مزدوری سے متعلق بتاتا ہے:

(2) گاؤں میں کام کی کمی نہ تھی۔ کاشتکاروں کا گاؤں تھا۔ محنتی آدمی کے لئے پچاس کام تھے مگر ان دونوں کو لوگ اسی وقت بلاتے جب دو آدمیوں سے ایک کا کام پا کر بھی قناعت کر لینے کے سوا اور کوئی چارہ نہ ہوتا۔(18)

اس کے بعد راوی پھر ان دونوں کی عادت اور روش کے بیان پر آجاتا ہے

کیونکہ ان میں ایک دو خامیاں نہیں تھیں۔ دیکھئے:

(3) مسکین اتنے کہ وصولی مطلق امید نہ ہونے پر بھی لوگ انہیں کچھ نہ کچھ قرض دے دیتے۔ مٹر یا آلو کی فصل میں کھیتوں سے مٹر یا آلو اکھاڑ لاتے اور بھون بھون کر کھاتے، یا دس پانچ اوکھ توڑ لاتے اور راتوں کو چوستے۔ گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی۔ اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرف اس کے نقش قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا اس وقت بھی دونوں الاؤ کے سامنے بیٹھے آلو بھون رہے تھے، جو کسی کے کھیت کھود کر لائے تھے۔ (19)

گھر میں بیاہ کر بدھیا کی آمد سے پہلے کا حال راوی کی زبانی آپ سن چکے، وہ ان کماکر ان دونوں کا جہنم بھرنے لگی تو اس کے بعد کے ان کے ٹھاٹھ دیکھئے:

(4) جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بلاتا تو شان بے نیازی سے دوگنی مزدوری مانگتے۔ (20)

ایسے کرداروں کے ساتھ ایک اشتراکی افسانہ نگار زمیندارانہ نظام/ اشرافیہ کے خلاف آواز بلند کر رہا ہے، اور اس نظام کی قلعی کھولنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہ تو ہے ان کرداروں کی اصلیت اب اس گاؤں اور نظام کو بھی دیکھئے جس کے خلاف اس متن کے ذریعہ مورچہ کھولنے کا دعوی کیا گیا ہے۔ مادھو کو ولادت کے بعد اخراجات کی فکر ہوتی ہے کیونکہ اس کے گھر میں کچھ نہیں ہے تو وہ کہتا ہے:

(5) میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونٹھ، گڑ، تیل کچھ تو نہیں ہے گھر میں۔

سب کچھ آئے گا بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی پیسہ نہیں دے رہے

ہیں وہی تب بلا کر دیں گے۔میرے نو لڑکے ہوئے گھر میں کچھ بھی نہ ہوتا تھا مگر بھگوان نے کسی نہ کسی طرح بیڑا پار لگایا۔(21)

گھیسو کوئی ایسا کردار نہیں ہے،جس نے پہلے محنت کی ہو اور جب اس کومحنتانے بھر نہ ملا ہو تو محنت کرنا چھوڑ دیا ہو بلکہ اس کا بیان ''میرے نولڑکے ہوئے گھر میں کچھ بھی نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار کام چل گیا۔'' واضح کرتا ہے کہ کام چوری اور سماج پر منحصر رہنا اس کی روز اول سے فطرت رہی ہے۔جب گھیسو اور مادھو آلو کھا کر بدھیا کی فکر کئے بغیر سو گئے اور اس کی موت ہوگئی تو سماج کا عمل دیکھئے:

(6) مادھو بھاگا ہوا گھیسو کے پاس گیا۔پھر دونوں زور زور سے ہائے ہائے کرنے لگے اور چھاتی پیٹنے لگے۔پڑوس والوں نے یہ آہ وزاری سنی تو دوڑے ہوئے آئے اور رسم قدیم کے مطابق غم زدوں کی تشفی کرنے لگے۔مگر زیادہ رونے دھونے کا موقع نہ تھا۔کفن کی اور لکڑی کی فکر کرنی تھی۔گھر میں تو پیسہ اسی طرح غائب تھا جیسا چیل گھونسلے میں مانس۔۔۔۔۔۔۔۔۔(22)

کفن کے لئے یہ دونوں زمیندار کے پاس پہنچ گئے جہاں جھوٹ،مکاری ،فریب یہاں تک کہ مرنے والی موت کو دغا سے تعبیر کرتے ہیں،مکر کی یہ وہ نوعیت ہے جو محبت کے لبادے میں وہ پیش کرتے ہیں،اس کے باوجود زمیندار بغیر کچھ برا بھلا کہے،بغیر کچھ پوچھے بھی روپئے دیتا ہے اور دوسرے افراد بھی۔دیکھئے:

(7) جب زمیندار صاحب نے دو روپیہ دیئے تو گاؤں کے بنئے مہاجنوں کو انکار کی جرات کیوں کر ہوتی،گھیسو زمیندار کے نام سے ڈھنڈھورا پیٹتا جاتا تھا۔کسی نے دو آنے دیئے کسی نے چار آنے۔ایک گھنٹے میں گھیسو کے پاس پانچ روپئے کی معقول رقم جمع ہوگئی۔کسی نے غلہ دیا اور کسی نے لکڑی۔اور دوپہر کو گھیسو اور مادھو

بازار سے کفن لانے چلے ادھر لوگ بانس وانس کاٹنے لگے۔(23)

متن کے مطابق گھیسو اور مادھو کی بری حالت میں جسے وہ بپتا کہہ رہے ہیں اس میں بھی زمیندار سے لے کر سماج کے ہر طبقے نے اپنی حیثیت کے مطابق مدد کی یہاں تک غلہ اور لکڑی بھی بھی مہیا کرائی ایسے میں سماج کو برا کیسے کہا جا سکتا ہے؟ یہ ایک بڑا سوال ہے۔

سماج سے ملے ہوئے پیسوں سے دونوں کفن خریدنے کے بجائے شراب پیتے ہیں، چونکہ شرست میں محنت تھی نہیں اس لئے کبھی خواہشات کی تکمیل کا موقع نہیں ملا تھا لیکن جب بدھیا کی لاش کے کفن کے لئے پیسے ملے تو اپنی ازلی خواہش کی تکمیل اور انسانی حرمت کی تذلیل کرنے لگے اور پھر فلسفے کی برسات شروع کر دی۔ دیکھئے:

(8) بڑے آدمیوں کے پاس دھن ہے پھونکیں، ہمارے پاس پھونکنے کو کیا ہے؟ (24)

شراب پی کر بچی ہوئی پوریاں بھکاری کو دے کر جہاں مادھو میں غرور آ جاتا ہے وہیں گھیسو ایک بار پھر شروع ہو جاتا ہے:

(9) گھیسو نے کہا لے جا، کھوب کھا اور اسیر باد دے، جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی۔ مگر تیرا اسیر باد اس کو جرور پہنچے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر باد دے۔ بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔(25)

مادھو شرساری میں بدھیا کو بیکنٹھ کی رانی بنا دیتا ہے:

مادھو نے آسمان کی طرف دیکھ کر کہا۔ بیکنٹھ میں جائے گی داد۔ بیکنٹھ کی رانی بنے گی۔

گھیسو کھڑا ہو گیا اور جیسے مسرت کی لہروں پر تیرتا ہوا بولا ہاں بیکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں کسی کو دبایا نہیں، مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے

بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں۔ اور اپنے پاپ کو دھونے کے لئے گنگا میں جاتے ہیں۔ اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔ (26)

مندرجہ بالا دونوں پیرا گراف میں شراب کے نشے میں دونوں نے فلسفے بگھارے ہیں اور سرشاری کے عالم میں اپنی خواہشات کا ذکر کیا ہے کہ کس طرح وہ پوری ہوئی جبکہ آخری حصے میں زمیندار جیسے لوگوں کو موٹے موٹے لوگ کہہ کر اپنا فرسٹیشن نکالا ہے۔ پورے متن میں کہیں بھی ایسے عملی شواہد موجود نہیں ہیں جو اشرافیہ / سماج نے کوئی ایسا عمل کیا ہو جو غریب مخالف رہا ہو۔ اس کے برعکس ان دونوں کرداروں کے ناکارہ پن کے متعدد دلائل موجود ہیں اس کے باوجود ناقدین نے مندرجہ مکالموں کی تعبیر مکتی سے لے کر نروان تک کے تناظر میں کر ڈالی ہے اور ساری ذمہ داری سماج اور اشرافیہ سر تھوپ دی ہے۔

گھیسو کو سماج پر یقین ہے، اس کو معلوم ہے کہ سماج اس کی مدد کرے گا لیکن ناقدین یہ ماننے کے لئے تیار نہیں ہیں، وہ تو متن کو اشرافیہ مخالف باور کرا کر اشترا کی بنانے پر تلے ہوئے ہیں۔ ابتدا میں جب بچے کی ولادت کی بات آئی تھی تب اس نے سماج پر اپنے اعتماد کا اظہار کیا تھا اور جب کفن کے حوالے سے مادھو پھر سوال پوچھتا ہے تو وہ اپنے یقین و اعتماد کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے:

(10) تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کفن نہیں ملے گا، تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے، میں ساٹھ سال کیا دنیا میں گھاس کھودتا رہا ہوں، اس کو کفن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے ہیں۔

مادھو کو یقین نہ آیا۔ بولا کون دے گا؟ روپئے تو تم نے چٹ کر دیئے۔

گھیسو تیز ہو گیا۔ میں کہتا ہوں اس کو کھن ملے گا تو مانتا کیوں نہیں؟

کون دے گا بتاتے کیوں نہیں؟

وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا ہے۔ہاں وہ روپیہ ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے۔اور اگر کسی طرح آ جائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے پئیں گے۔اور کپھن تیسری بار ملے گا۔(27)

اہم بات یہ ہے کہ دونوں جگہ گھیسو دلائل دے کر مادھو کو یقین دلاتا ہے، پہلے جہاں نو بیٹوں کی پیدائش کا حوالہ دیتا ہے وہیں یہاں پر وہ اپنی ساٹھ سالہ عمر کو وسیلہ بناتے ہوئے گھاس نہ کھودنے جیسی مسکت دلیل دے کر گھیسو کو چپ کراتا ہے لیکن ناقدین، خصوصاً اشتراکی ناقدین کے منہ نہیں بند ہوتے۔

گھیسو کا استفہامیہ لہجہ یوں ہی نہیں ہے بلکہ یہ اس کے یقین کی شدت کو واضح کر رہا ہے، اس کا اعتماد اس قدر مضبوط ہے کہ وہ تیسری بار بھی بدھیا کو زمیندار/سماج سے کفن ملنے کی بات کر رہا ہے۔پھر کیا وجہ ہے جو ناقدین اس کو موردالزام ٹھہرا رہے ہیں؟

افسانہ ''کفن'' کے متن کو اشتراکیت کے حوالے جو بھی معنی پہنائے گئے ہیں حاوی بیانیہ/کردار کے اعمال و افعال کے بجائے راوی کی دخل اندازی، اس کے ذریعہ قاری کو برگشتہ کرنے کوشش اور کرداروں کے بیانات کے زیر اثر پہنائے گئے ہیں۔پورے متن میں یہ دونوں کردار اپنے عمل سے کہیں بھی ایسا ثابت نہیں کرتے کہ سماج ان کا استحصال کر رہا ہے بلکہ کام چوری اور اپنی بری عادات و اطوار کے دفاع میں ہر جگہ صرف بیان بازی سے کام لیتے ہیں اور سماج کو برا بھلا کہتے ہیں، جس سے نہ صرف راوی متاثر ہوتا ہے بلکہ وہ خود جذباتیت کا شکار ہو کر قاری کو بھی متاثر کر دیتا ہے۔حقیقت تو یہ ہے کہ بدھیا کی جو حالت ہوئی جس پر افسانے کا موضوعی ارتکاز ہے

وہ سماج کے بجائے ان دونوں کام چوروں کی وجہ سے ہوئی جس کے لئے یہ خود ذمہ دار ہیں۔اشترا کی معانی کا وجود راوی اور اور گھیسو کے بیانات سے برآمد ہوتے ہیں جو اصل بیانیہ نہیں ہے، اس لئے اصل بیانیہ کے مطابق اس متن کی تفہیم کی جانی چاہئے اور یہ تسلیم کیا جانا چاہئے کہ متن کو اشترا کی معانی افسانہ نگار کے فنی سقم ،راوی کی دخل اندازی اور گھیسو کے بیانات سے وجود میں آئی جذباتیت کی بنیاد پر دیئے گئے۔

حالانکہ اس میں کوئی کلام نہیں کہ پریم چند کا یہ افسانہ لاثانی ہے، یہ وصف افسانے میں تکنیک کی جدت،کرداروں کے اندر جھانک کر ان کے حقائق سے آگاہی، کہانی کہنے کے انداز اور تجسس کی برقراری، حقیقت کا بیان، خواہ وہ کردار کے تعلق سے ہو یا معاشرہ ،مکالموں کی تہہ داری وغیرہ سے پیدا ہوا ہے۔ابتدا میں یہ بات کہی گئی تھی کہ کہانی اشترا کی تناظر بیانیہ کے بجائے راوی کے بیان سے پیدا ہوا ہے۔یہ بھی سچ ہے کہ اس کہانی کو اگر ورائے متن دیکھا جائے اور صدیوں کے استحصال کو نظر میں رکھا ئےجس کی جانب اکثر و بیشتر ناقدین نے اشارے کئے ہیں تو یقیناً ایک ایسی فضا بنتی ہے جو نہ صرف المیاتی ہوتی ہے بلکہ اس سے غربت اور اس سے تشکیل پانے والی نفسیات قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔

پروفیسر ابولکلام قاسمی نے بغیر کسی ازم کے اس کہانی کی تفہیم کرتے ہوئےلکھا ہے:

کہانی کا مرکزی خیال انسان کی بےضمیری اور بے حسی ہے،غربت و افلاس ابتدا میں ایک آزمائش اور ابتلا بن کر آئی ہے۔مگر مسلسل تنگ دستی اور فاقہ کشی کا نتیجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں ہوتا کہ آدمی جائز اور ناجائز کسی بھی طریقہ سے اپنی بھوک اور معاشرتی ضروریات سے نجات حاصل کرے۔ابتدا میں اختیار کئے جانے والے ناجائز اور مذموم وسائل رفتہ رفتہ زندگی کا معمول بن جاتے ہیں۔(28)

یہی حالت گھیسو کی ہے، اس نے بھی اب کام چھوڑ کر بے ضمیری اور بے حسی اختیار کر لی ہے۔اس حوالے سے جب ہم 'کفن' کے کرداروں کو دیکھتے ہیں تو نہ صرف ان سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے بلکہ اس معاشرے سے نفرت بھی ہونے لگتی ہے جس نے انسان کو اس طرح کی بے ضمیری پر مجبور کیا لیکن یہ مسئلہ ورائے متن کی تفہیم کا ہے، ورائے متن ہر قاری کا الگ الگ ہو سکتا ہے، جو آج ہے کوئی ضروری نہیں وہی کل بھی رہے، جس قدر ہم تخلیق کے زمانے سے دور ہوتے جائیں گے ورائے متن میں تعدد کا امکان بڑھتا جائے گا لیکن متن زندہ ہے اور زندہ رہے گا اس لئے زیادہ بہتر ہے کہ کسی بھی فن پارے کی تفہیم متن مرکوز ہو، اس سے اصل نتائج کے حصول میں بہتری کی ہمیشہ امید رہے گی اور فن پارہ کبھی اپنی معنویت بھی نہیں کھوئے گا۔

مراجع و مصادر:

(1) افسانے کی عملی تنقید۔مرتبہ۔ڈاکٹر مامون رشید/ پروفیسر سید محمد ہاشم (نگراں) سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 2016۔مضمون ۔(کفن: ایک مطالعہ۔ پروفیسر علی احمد فاطمی) صفحہ 190

(2) ایضاً۔صفحہ۔190

(3) پروفیسر حامدی کشمیری۔اردو افسانہ: تجزیہ۔مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی۔صفحہ 35

(4) ایضاً۔صفحہ 37

(5) افسانے کی عملی تنقید۔مرتبہ۔ڈاکٹر مامون رشید/ پروفیسر سید محمد ہاشم (نگراں) سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 2016۔مضمون ۔(کفن' پریم چند کے جملہ افسانوی متن کی رد تشکیل۔ پروفیسر مولا بخش) صفحہ 305

(6) ایضاً۔صفحہ 304

(7) ایضاً۔صفحہ 306

(8) ایضاً۔صفحہ 307

(9) ایضاً۔صفحہ 308

(10) پریم چند کے مختصر افسانے۔مرتبہ۔رادھا کرشن۔نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا،نئی دہلی۔1978،صفحہ،89

(11) ایضاً۔

(12) ایضاً۔صفحہ۔90

(13) ایضاً۔

(14) ایضاً۔صفحہ۔93

(15) ایضاً۔صفحہ۔92

(16) ایضاً۔صفحہ۔91

(17) افسانے کی عملی تنقید۔مرتبہ۔ڈاکٹر مامون رشید/ پروفیسر سید محمد ہاشم (نگراں) سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی،شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 2016۔مضمون ۔(کفن:ایک مطالعہ۔زیڈ اے عثمانی) صفحہ 106

(18) پریم چند کے مختصر افسانے۔مرتبہ۔رادھا کرشن۔نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا،نئی دہلی۔1978،صفحہ،89

(19) ایضاً۔

(20) ایضاً۔

(21) ایضاً۔صفحہ۔90

(22) ایضاً۔صفحہ۔92

(23)ایضاً۔صفحہ۔93

(24)ایضاً۔صفحہ۔94

(25)ایضاً۔صفحہ۔96

(26)ایضاً۔

(27)ایضاً۔صفحہ۔95

(28) پروفیسر ابولکلام قاسمی۔تخلیقی تجربہ۔ناشر۔ابولکلام قاسمی ۔3 عبد القادر مارکیٹ علی گڑھ۔اشاعت۔اکتوبر1986 صفحہ 105

''کفن'' کی تانیثی قرات

کسی بھی متن کی قرات دو طرح سے ہوتی ہے ،ایک آزاد اور دوسرے پابند۔دونوں کے اپنے اپنے فوائد اور مضرات ہیں۔آزاد قرات وہ ہے جس میں قاری کسی بھی متن کی تفہیم بغیر کسی ذہنی سانچے اور فریم کے آزادانہ طور پر کرتا ہے،قاری پر کوئی بندش نہیں ہوتی کہ وہ کس زاویئے سے متن کی تفہیم کرے،وہ متن میں مضمر معانی کے سبھی ابعاد (جن جن تک اس کی ژرف نگاہی اسے پہنچا دے) کا احاطہ کر لیتا ہے،اس طرح متن اس کے لئے ایک کینوس بن جاتا ہے جس پر طرح طرح کے رنگ بکھرے ہوتے ہیں،لیکن اس کا نقصان یہ ہے کہ قاری کا معنی پر ارتکاز کمزور پڑ جاتا ہے اور وہ یہ فیصلہ کرنے میں ناکام رہتا ہے کہ متن کا مطمح نظر کیا ہے اور اس کے کون سے معانی متن سے زیادہ قریب ہیں۔پابند قرات میں قاری کسی نظریہ کے تحت فن پارے کا مطالعہ کرتا ہے اور اس نظریہ کے اصول وضوابط کا نطباق اس متن (کل / جز) پر کرتا ہے۔پابند قرات کسی نظریہ کی محتاج ہوتی ہے حالانکہ یہی محتاجی قاری کو اس کے اصل معانی تک بھی پہنچا دیتی ہے۔اگر قرات پابند ہے تو متن پر اس نظریہ کے اصول وضوابط کے انطباق کے بعد واضح ہو جائے گا کہ قاری نے متن کی قرات کے لئے درست زاویئے کا انتخاب کیا یا غلط؟اگر درست ہے تو اصل معانی تک رسائی ہو جائے گی اور اگر غلط ہے تو جو نظریہ متن میں موجود ہوگا اس کے مطابق اس کی قرات کی جائے گی۔اس سے معانی کا ارتکاز قائم رہتا ہے۔لیکن اس کا نقصان یہ ہے کہ ایسا قاری متن کے ابعاد کے بجائے وہ تحدیدی معنی تک سمٹ کر رہ جاتا ہے لیکن ایک فائدہ

یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک فن پارے میں اگر کئی ابعاد ہیں تو جس نظریہ کے تحت اس متن کی قرات کی جارہی ہے وہ گوشہ پوری طرح سے منور ہو جائے گا۔ مجموعی طور پر یہ کہ آزاد اور پابند دونوں قراتوں کے اپنے اپنے فوائد اور مضرات ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان دونوں اصولوں کے تحت متن کی قرات کی جارہی ہے اور کی جاتی رہے گی۔ متن کی قرات کے حوالے سے پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

کوئی بھی شعری یا افسانوی شہ پارہ کسی ایک خیال یا کسی ایک معنی نہیں خیالات اور معنی کے گچھوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور زبان کا مجرد اور تخلیقی عمل اسے نامانوس اور اجنبی بنادیتا ہے۔ شاعری ہی نہیں فکشن میں بھی بہت کچھ مقدر چھوڑ دیا جاتا ہے یا چھوٹ جاتا ہے جنہیں قاری کو قیاس کرنا پڑتا ہے۔(1)

مندرجہ بالا اقتباس یہی واضح کرتا ہے کہ متن کے کئی ابعاد ہوتے ہیں جن کو انہوں نے خیالات اور معنی کے گچھوں سے تعبیر کیا ہے، ان کا آخری جملہ پابند قرات کی طرف اشارہ کررہا ہے، جو مقدر چھوڑ دیا گیا ہے یا رہ گیا ہے وہاں تک قاری متنی شواہد کے حوالے سے رسائی حاصل کرسکتا ہے۔ قرات کے حوالے سے یہ بات بھی ذہن نشیں رہے کہ کسی بھی متن کی قرات اس کے تخلیقی زمانے کے اعتبار سے کرنا ضروری نہیں ہے، قدیم متن کی تفہیم وتعبیر کے لئے جدید نظریہ اور اس کے اصول وضوابط کا انطباق اس کے معانی میں اضافے کا اگر موجب بن سکتا ہے ہے تو ضرور ہونا چاہئے بلکہ قدیم متون کے معانی میں جدید نظریات اور ان کے اصول وضوابط کی بنا پر معانی میں نہ صرف وسعت پیدا ہوئی بلکہ ان متون کو زمان ومکان سے ماورا بھی بنا کر آفاقی حیثیت دے دی، اس لئے ایسا کرنا کسی بھی فن پارے کی زندگی میں اضافہ کے مترادف ہے۔

پریم چند کا مشہور زمانہ افسانہ ''کفن'' شاید اردو افسانے کی تاریخ میں واحد افسانہ ہے جس پر سب سے زیادہ گفتگو کی گئی ہے۔ اس افسانے کو متعدد زاویوں سے دیکھا اور پرکھا

گیا لیکن اس میں سب سے حاوی زاویہ ترقی پسندیت/اشتراکیت کا رہا ہے۔ ترقی پسند ناقدین نے اس افسانے کو اپنے نظریہ کی معراج تصور کیا۔ اس افسانے کا تجزیہ اور تحلیل بھی متعدد حوالوں سے کیا گیا، اشتراکی، حقیقت نگاری، کردار نگاری، فنی رسومیات میں تبدیلی وغیرہ وغیرہ۔ چونکہ متن اکہرا نہیں ہوتا ہے اس میں بہت سے ابعاد ہوتے ہیں اس لئے وقت کے لحاظ سے مختلف ابعاد متن کی تعبیر و تشریح متعدد حوالوں سے کی جاتی رہی ہے اور اس سے نئے نئے معانی برآمد کئے جاتے رہے ہیں۔ سر دست اس افسانے کی قرات ''تانیثی نقطہ نظر'' سے کی جارہی ہے تاکہ یہ اندازہ ہو سکے کہ پریم چند اس کو کس نظریہ سے دیکھتے اور برتتے تھے۔ انہوں نے اپنے سب سے اعلیٰ وارفع تخلیق میں اس کو کیسے پیش کیا؟ چونکہ پریم چند ایک مرد تخلیق کار ہیں اس لئے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ان کی نظر میں عورت کیا تھی۔ پریم چند کی متعدد تخلیقات ہیں جن میں انہوں نے عورت کو اس کے اپنے وجود کے ساتھ پیش کیا ہے مثلاً نئی بیوی، مالکن، شکوہ شکایت وغیرہ، لیکن اس افسانے میں اس کی پیش کش کیسی ہے یہ دیکھے جانے کی ضرورت تھی۔ یہ بات اور یہ ہے کہ تانیثی تصور نقد 1960 کے بعد اردو میں رواج پایا اس سے تقریبا 25 برس قبل اس متن کی تشکیل ہو چکی تھی۔

سب سے پہلے تانیثی نقطہ نظر کو سمجھنا ضروری ہے۔ تانیثی تصور نقد ایک متن کو کن کن حوالوں سے دیکھتا ہے، اس کے اصول وضوابط کیا ہیں، یہ وہ سوالات ہیں جو سب سے پہلے ایک قاری کے ذہن میں آتے ہیں، جن پر گفتگو سے فن پارے کی تفہیم میں آسانی ہو جاتی ہے۔ سب سے اہم بات یہ کہ تانیثی تصور نقد کے تحت تخلیقات کا جائزہ عورت کے تناظر میں لیا جاتا ہے کہ تخلیق کار نے اس کو کس انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس لکھتے ہیں:

فیمنسٹ کریٹک جسے تمثال نسواں (Image of women) کا نام ملا ہے 1970 میں فروغ پذیر ہوئی ،اس مکتب کی فکری بنیاد کا پہلا پتھر سیمون دی بوا نے رکھا۔بوا نے عورت کے ثقافتی ،جنسی اور صنفی تصورات کا مطالعہ پیش کیا اور دکھایا کہ عورت کا تصور (image) ایک ثانوی جنس کے طور پر پیش ہوا ہے۔جو مرد کے لئے غیر (the other) ہے۔اس ضمن میں ورجینیا وولف کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ چنانچہ اس مکتب نے مردوں کے تخلیق کردہ ادب میں نسوانی کرداروں کے مطالعے کو اپنا سروکار بنایا اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ مردوں نے عورت کو بطور ذات (Self) کے پیش کیا ہے یا بطور غیر (Other) کے؟(2)

کچھ اسی طرح کی بات لیکن ذرا تفصیل سے پیٹر بیری اپنی کتاب بنیادی تنقیدی تصورات میں تانیثی تنقید نگاروں کے دائرہ کار کی حد بندی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

خواتین کی نمائندگی بطور ''بیگانہ'' ''کم تر'' اور فطرت کا حصہ کے تصورات کے چیلنج کرتے ہیں۔

طاقت پر مبنی رشتوں کا جائزہ لیتے ہیں جو کہ متن میں تشکیل پائے جاتے ہیں اور روزمرہ ان رشتوں کی توڑ پھوڑ کو دیکھتے ہیں مزید یہ کہ ان تمام چیزوں کو نظریاتی یا بطور پولیٹکل عمل سمجھتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ اس تشکیل سازی پر پدرسری ترتیب اثر انداز ہوتی ہے۔(3)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر سینڈرا گلبرٹ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

نسوانی تنقید ادبی متن کے آئیڈیا لوجیکل مطالعے میں متن کے ان مخفی اور مستور گوشوں کو طشت از بام کرتی ہے جو کسی نہ کسی زاویئے سے عورت کے ثقافتی اور جنسی تصور کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔اس ضمن میں یہ مکتب ماورائے متن مسائل اور سوالات سے بھی دو چار ہوتا ہے۔(4)

تانیثی تصور نقد عورت کی ذات، اس کی حقیقت کے ادراک اور شعور ذات کے وسائل فراہم کرتا ہے۔ اس تصور نقد میں متن کی تشریح وتعبیر میں ان تینوں کی تلاش ہوتی ہے، اگر عورت کو اس کے وجود، شعور اور نفسی حقیقت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے تو یہ تصور نقد اس کی تحسین کرتا ہے اور اگر اس کے برخلاف ہے تو ہدف تنقید بناتا ہے در اصل یہ اس لئے ہے تاکہ دونوں کو مساویانہ حقوق ملنے کے ساتھ ہی تاریخ میں بھی عورت کو درجہ برابری کا مل سکے۔

تانیثی تصور نقد کے ادوار کے اعتبار سے متعدد رجحانات اور تصورات (Theories) ہیں مثلاً:

حریت پسند تانیثیت (Liberal Feminism)

مارکسی تانیثیت (Marxist Feminism)

انتہاپسند تانیثیت (Radical Feminism)

تحلیل نفسی تانیثیت (Phychoanalytic Feminism)

سماجی تانیثیت (Social Feminism)

وجودی تانیثیت (Existentialist Feminism)

مابعد جدید تانیثیت (Post Modern Feminism)

یہ سب جزوی اور نظریاتی طور پر متغائر ہیں لیکن صنفی ادراک و مساوات کے معاملے میں یکساں ہیں، ان کے تناظر الگ الگ ہیں لیکن سب کے بنیادی مقصد میں یکسانیت ہے۔

پریم چند کے افسانے ''کفن'' کی قرات جب تانیثی تصور نقد کے تناظر میں کی جاتی ہے تو وہ ایک تانیثی متن کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ حالانکہ متن میں دوسرے افکار و

خیالات کے حامی و داعی لفظیات و تراکیب کی کثرت ہے، اس کے باوجود اس فن پارے میں نسائیت کی جو لہر ہے اس کے ابرز و اظہر ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ افسانے میں تین کردار گھیسو، مادھو اور بدھیا ہیں۔ بادی النظر میں مرکزی کردار گھیسو ہے جبکہ اس کا معاون کردار مادھو ہے اور بدھیا سب سے آخری کردار ہے، جس کا ایک بھی مکالمہ پورے متن میں موجود نہیں ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بدھیا اس افسانے کا مرکزی کردار ہے، گھیسو اور مادھو ثانوی کردار ہیں۔ کرداروں کی یہ معکوسی تقلیب کیوں اور کیسے ہوئی؟ یہ ایک اہم سوال ہے، جس کا جواب متن اور اس کی قرات کے بعد بننے والی فضا دیتی ہے۔ افسانے میں بدھیا عملی سطح پر کہیں بھی سرگرم نہیں ہے کیونکہ وہ دردزہ میں مبتلا جانکنی کے عالم میں ہے، اس کی چیخوں کی سوا کوئی دوسری حرکت راوی نے افسانے میں ایسی نقل نہیں کی ہے جو ایک کردار سے عملاً سرزد ہوئی ہو۔ راوی نے فلیش بیک میں جا کر بدھیا کے حوالے سے کچھ گفتگو کی ہے لیکن اس کا تعلق افسانے میں عمل سے نہیں ہے، اس کے باوجود اسی کردار کی بنا پر دونوں کردار گھیسو اور مادھو میں حرکت پائی جاتی ہے۔ فلیش بیک میں جتنی باتیں ہیں، یا راوی نے یادداشت کی بنیاد پر جو باتیں کہی ہیں اگر ان کو چھوڑ دیا جائے تو متن میں جو بھی ان دونوں کرداروں کا عمل ہے سب اسی بدھیا کی مرہون منت ہیں۔ اگر بدھیا گھر میں دردزہ سے پچھاڑیں نہ کھا رہی ہوتی تو گھیسو اور مادھو کوئی ضروری نہیں تھا کہ آلاؤ کے پاس بیٹھ کر آلو بھون کر کھا رہے ہوتے وہ اپنی جھوپڑی میں لیٹے بھی رہ سکتے تھے یا روز کی طرح کچھ اور بھی کر سکتے تھے جیسا کہ متن میں اس کے شواہد موجود ہیں۔ اس دوران ان کی پوری گفتگو بدھیا کے آس پاس ہی ہوتی ہے یا پھر اس سے دور رہنے کی وجہ سے راوی کچھ باتیں بتاتا ہے جو عملاً وقت گزاری کا مشغلہ ہے۔ اس کے علاوہ اس کی موت کے بعد سماج میں جو ہلچل مچتی ہے وہ بھی اسی بدھیا کی بنا پر ہی ہے، کچھ عورتوں کا آنا، رونا، گاؤں

والوں کا جمع ہونا،کفن کے لئے گھیسو اور مادھو کا زمیندار اور دوسروں کے پاس جانا ،گاؤں والوں کا ٹکٹی کے لئے بانس کاٹنے جانا، تجہیز وتکفین کے لئے رقم، اور اس رقم سے دونوں کو آسودگی میسر ہونا، جتنا بھی ہے سب اسی ایک کردار بدھیا کی وجہ سے ہے۔ یعنی یہ ایک ایسا کردار ہے جو جامد ہے لیکن افسانے میں حرکت وعمل کا سبب ہے، اسی کی وجہ سے افسانے میں زندگی دکھائی دیتی ہے۔ یوں بھی ایک عورت سماج کو زندگی ہی دیتی ہے اور بدھیا مرکر پورے افسانے کو زندگی دے گئی۔

افسانے کی قرات کی تکمیل کے بعد جو فضا قاری کے ذہن پر طاری ہوتی ہے وہ بدھیا کی موت اور اس کی بے گور وکفن لاش ہے۔ گھیسو اور مادھو کے کردار سے نفرت اور ہمدردی دو الگ الگ جذبے ہیں، ہر قاری پر اس کی افتادطبع اور مزاج کے اعتبار سے دونوں نفرت و ہمدردی کے جذبوں میں سے کوئی ایک جذبہ غالب ہوتا ہے لیکن بدھیا واحد کردار ہے جس سے کسی بھی صورت میں نفرت تو ہو ہی نہیں سکتی، اس سے ہمدردی ہی ہوتی ہے، بدھیا کی زندگی اور موت کے بعد اس کو جو بھوگنا پڑا وہ سوچ کر قاری لرز جاتا ہے۔ ایک بھی مکالمہ نہ ہونے کے باوجود بدھیا سب سے زیادہ قاری اور افسانے کی فضا پر حاوی ہوتی ہے۔ افسانے کی ابتدا کی بدھیا کی چیخ آخر تک نہ صرف برقرار رہتی ہے بلکہ افسانے کی قرات کے اختتام کے بعد اس میں مزید شدت پیدا ہوجاتی ہے اور پورے افسانے پر حاوی ہوجاتی ہے۔ افسانے کے خاتمے کے ساتھ گھیسو اور مادھو صرف حرکی طور پر ہی شراب کے نشے میں مدہوش نہیں ہوتے بلکہ ان کے کردار قاری کے ذہن کے کینوس پر بھی سونے لگتے ہیں لیکن بدھیا کا کردار اس وقت میں بیدار ہوجاتا ہے اور وہ حرکی پیکر کے ساتھ قاری کے ذہن کے کینوس پر چلنے لگتا ہے۔

اس افسانے میں پریم چند نے کردار نگاری کا جو نمونہ پیش کیا ہے وہ لا جواب

ہے،انہوں نے کردارنگاری میں جس فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے وہ دوسرے افسانوں میں ناپید ہے لیکن ان کرداروں میں بھی بدھیا کا کردار سب سے الگ ہے۔ گھیسو اور مادھو میں تو متعدد آلائشیں بھی ہیں، افسانے کی ابتدا سے انتہا تک ان دونوں کرداروں میں ذم کے پہلو ہی دکھائی دیتے ہیں، یہ اور بات ہے کہ ناقدین کے بموجب یہ ذم ان میں سماج کی بنا پر آیا ہے جسے پریم چند نے پیش کیا ہے اسی کو بنیاد بنا کر ان کی ہر طرح کی ذلیل حرکتوں کا دفاع بھی کرتے ہیں لیکن اسی سماج میں بدھیا بھی جی رہی تھی اس کے باوجود اس میں کسی طرح کی کوئی آلائش نہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ کوئی کردار اگر فرشتہ ہو تو وہی ایک اچھا کردار تسلیم کیا جائے گا۔ یہ نظریہ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کے کرداروں پر منطبق ہوتا ہے، ان کے وہی کردار اچھے مانے گئے بلکہ خود انہوں نے ایسے کرداروں کو اچھا بنا کر پیش کیا جو فرشتہ صفت تھے لیکن جدید رسومیات نے اس کو رد کرتے ہوئے اعلیٰ اخلاق کے بجائے حرکت و عمل کو کردار کا پیمانہ قرار دیا۔ اس کردار میں دونوں صفات موجود ہیں پریم چند نے جہاں اس افسانے میں بدھیا کو تمام آلائشوں سے پاک بنا کر پیش کیا ہے وہیں راوی کے توسط سے اس کی حرکت و عمل کی جو نقل کی ہے وہ کسی جامد کردار کا نہیں ہو سکتا۔ افسانے کا یہ واحد کردار ہے جس میں راوی کے توسط سے عمل و حرکت کا وجود دکھایا گیا ہے۔ جہاں گھیسو اور مادھو کام چور ہیں وہیں بدھیا ان کا پیٹ پالتی ہے، ان دونوں کے مقابلے بدھیا میں مدنیت زیادہ پائی جاتی ہے۔ مجموعی طور پر بدھیا ایک تہذیب یافتہ سماج کا کردار دکھائی دیتی ہے۔ متن میں عورت کے تعلق سے ان دونوں کرداروں کا رویہ بھی پدرسری نظام کا غماز دکھائی دیتا ہے، متنی شواہد سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس متن کی تشکیل اس لئے بھی ہوئی تاکہ عورتوں سے متعلق پدری نظام کی قوت و سطوت کو درست آئینہ دکھا کر اس کے

چہرے پر پڑا شرافت اور شفقت کا نقاب کھینچا جا سکے۔اس میں سماج کا بھی رویہ عورتوں سے متعلق بہت واضح ہے۔مندرجہ بالا دعوؤں کی تصدیق کے لئے اب ہم متن سے رجوع کرتے ہیں جو زیادہ مناسب ہے۔

پریم چند کے اس متن کا آغاز عورت کی بے چارگی اور مرد کی اس کے تئیں بے حسی سے ہوتی ہے، کیونکہ مرداساس نظام میں ہمیشہ عورت کو ثانوی درجہ دیا گیا،اس متن میں پریم چند نے مرداساس سماج میں ایک عورت کی حالت دیکھئے کس انداز میں دکھائی ہے:

''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا دردزہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دلخراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے۔''

گھیسو نے کہا۔معلوم ہوتا ہے بچے گی نہیں،سارا دن تڑپتے ہو گیا۔جا دیکھ تو آ۔مادھو دردناک لہجے میں بولا۔مرنا ہے تو جلد مر کیوں نہیں جاتی۔دیکھ کر کیا آؤں؟

تو بڑا بے درد ہے بے۔سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سکھ بھوگا اسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی؟

تو مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پٹکنا نہیں دیکھا جاتا۔(5)

مندرجہ بالا عبارت افسانے کا ابتدائی حصہ ہے۔جس میں مرداساس سماج کا بیان ہے،ایک طرف بدھیا پچھاڑیں کھا رہی ہے اور دوسری طرف یہ دونوں بھنے ہوئے آلو کھانے میں مست ہیں اور ایک دوسرے کو اس کو دیکھنے جانے کی تلقین کرتے ہیں۔ان دونوں کرداروں میں ایک (گھیسو) میں بدھیا کے تعلق سے ہمدردی ہے جبکہ دوسرے کردار (مادھو) میں ذرا برابر ہمدردی کا جذبہ نہیں پایا جاتا ہے۔چونکہ گھیسو اس کا خسر تھا جو کسی کی بیٹی کو بیاہ کر اپنی ذمہ داری پر گھر لایا تھا،اس لئے اس

میں ہمدردی پائی جاتی ہے، وہ گھر کا سربراہ بھی ہے اس لئے بھی سماجی ذمہ داریاں اس میں یہ جذبہ پیدا کر رہی ہیں کہ وہ اپنے بیٹے کو ہدایت دے کہ وہ درد سے پچھاڑیں کھا رہی اپنی بیوی کو دیکھ کر آئے، لیکن دوسرا کردار جس کا راست تعلق اسی عورت سے ہے ، مادھو نے سال بھر اس کے ساتھ زندگی کا لطف لیا اور اسی میں اس سے کوئی ہمدردی نہیں، یہ اس بات کا اظہار ہے کہ مرد عورت کو ہمیشہ ضرورت کی شے سمجھتا رہا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو سکھ دینے والی کے دکھ میں سکھ بھوگنے والا بھی شریک ہوتا لیکن ایسا نہیں ہوا اور اس نے اپنی عورت کو مرنے کے لئے تنہا چھوڑ دیا۔ اب ایک سوال اور پیدا ہوتا ہے کہ ہدایت دینے والا باپ گھیسو خود اٹھ کر کیوں نہیں گیا کہ جا کر وہ اپنی بہو کی خبر گیری کرے۔ متن میں اس کا جواب موجود ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے اندر جا کر اس کو دیکھنے کی بات کرتے ہیں تو گھیسو اپنے نہ جانے کی دلیل دیتا ہے دیکھئے:

''اور پھر مجھ سے لجائے گی کہ نہیں، کبھی اس کا منھ نہیں دیکھا، آج اس کا اگھرا ہوا بدن دیکھوں، اسے تن کی سدھ بھی تو نہ ہوگی، مجھے دیکھ لے گی تو کھل کر ہاتھ پاؤں بھی نہ پٹک سکے گی۔'' (6)

لیکن اصل وجہ یہ نہیں ہے، راوی اصل وجہ کچھ اور بتا رہا ہے۔ وہ بھی دیکھ لیجئے:

گھیسو نے آلو نکال کر چھیلتے ہوئے کہا جا کر دیکھ تو کیا حالت ہے اس کی۔

مادھو کو اندیشہ تھا کہ وہ کوٹھری میں گیا تو گھیسو آلوؤں کا بڑا حصہ صاف کر دے گا۔ (7)

متن میں گھیسو کے ہاتھ میں آلو موجود ہیں جو اس بات کی دلیل ہیں کہ وہ اندر نہ جانے کے جو دلائل دے رہا ہے وہ غلط ہیں۔ دونوں بدھیا کو اندر جا کر دیکھنے اس لئے نہیں جاتے کہ ان کو آلو کھانا ہے، ترقی پسند نظریہ کے تحت یہ دلیل قابل قبول

ہے، کیونکہ وہ بھوکے ہیں اور بھوکا انسان کیسی بھی ذلیل حرکت کر سکتا ہے۔اسی کے ذریعہ وہ ان دونوں کرداروں کی انسان دشمنی اور ذلیل حرکتوں کا دفاع کر کے سماج کو موردالزام ٹھہرائیں گے لیکن تانیثی نقطہ نظر سے یہ عورت کی تذلیل ہے۔دونوں مرد کردار جس میں ایک اس مرر ہی عورت کا خسر اور دوسرا شوہر ہے عورت کو آلو سے بھی زیادہ اہمیت دینے کو تیار نہیں ہیں، جو پدری نظام کا عکاس ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند نے متن کی تشکیل تانیثی نقطہ نظر سے کی ہے اس لئے ان کا راوی کرداروں کے اندر جھانک کر قاری کو کچھ اطلاعات فراہم کرتا ہے۔ یہ ہمہ داں راوی سب سے پہلے بدھیا کے بارے میں قاری کو بتاتا ہے پھر ان دونوں کے مقاصد اور ان کی ذہنیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پہلے ان کی ذہنیت دیکھ لیں:

''وہی عورت (جو کما کر ان دونوں کا جہنم بھر رہی تھی) آج صبح سے دردزہ سے مر رہی تھی،اور یہ دونوں شاید اس انتظار میں تھے کہ مر جائے تو آرام سے سوئیں۔''(8)

راوی کے مطابق ان دونوں کرداروں کو عورت کی تکلیف کا احساس نہیں ہے بلکہ اس کی چیخ اور درد کی وجہ سے نکلنے والی آواز کی کراہ سے تکلیف ہو رہی ہے،اس سے قبل گھیسو بھی ایک جگہ کہہ چکا ہے کہ اس طرح اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں کا پٹکنا نہیں دیکھا جاتا، یہ بیان اگر چہ ہمدردی میں دیا گیا ہے لیکن اس کا عمل (آلو چھوڑ کر اندر اس کو دیکھنے نہ جانے کا) یہ ثابت کر رہا ہے اس کو یہ سب نہیں پسند،اسی طرح مادھو تو برملا کہتا ہے کہ مرنا ہے تو جلد مر کیوں نہیں جاتی،اس سے اس کی نفرت کا بھی پتہ چلتا ہے کہ درد سے کراہتی ہوئی عورت جواب ان دونوں کے لئے فائدے مند نہیں رہی جیسا کہ پہلے تھی ان دونوں کو پسند نہیں ہے۔اسی بنیاد پر راوی کے بیان کو مصدقہ اور تسلیم شدہ ماننے میں کوئی باک نہیں۔افسانے کا راوی ان دونوں کرداروں کے بجائے

بدھیا سے زیادہ قریب ہے اور ہمدردی بھی رکھتا ہے، جس سے محسوس ہوتا ہے کہ متن کی تشکیل میں تانیثی نقطہ نظر حاوی رہا ہے۔ایک طرف جہاں وہ ان دونوں کا تعارف کراتے ہوئے کہتا ہے کہ دونوں کام چور تھے ،اوکھ اور آلو دوسرے کسانوں کے کھیتوں سے چوری کر لیتے تھے جس سے ان سے متعلق قاری کے ذہن میں منفی سوچ جنم لیتی ہے جس پر یہ دونوں اپنے عمل سے مہر بھی ثبت کر دیتے ہیں لیکن وہ جب بدھیا کے بارے میں قاری کو مطلع کرتا ہے تو ایک ایسی امیج سامنے ابھر کر آتی ہے جو کسی متمدن اور ذمہ دار عورت کی ہو سکتی ہے۔دوسرے لفظوں میں پریم چند نے سماج کی ماڈل عورت کو بدھیا کی شکل میں پیش کیا ہے جبکہ دونوں مرد کردار پدری نظام کے عکاس ہیں۔بدھیا کا تعارف دیکھئے:

''جب سے یہ عورت آئی تھی اس نے خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی، پسائی کر کے، گھاس چھیل کر، وہ سیر بھر آٹے کا بھی انتظام کر لیتی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی۔ جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے،کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے۔''(9)

اس پیرگراف کا ہر جملہ الگ الگ معلومات فراہم کرتا ہے،لیکن اس کی وحدت یہ ہے کہ سب کا تعلق اسی بدھیا سے ہے،اور مذموم کے بجائے اس کے لئے پہلو مدحیہ ہے۔ پہلے جملے پر اگر غور کریں تو بہت معنی خیز ہے۔''جب سے یہ عورت اس گھر میں آئی تھی اس نے خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی'' شہر اور دیہات دونوں کا تمدن الگ الگ ہوتا ہے۔شہری تمدن خارج از بحث ہے جبکہ دیہی تمدن پر گفتگو ضروری ہے ۔متن میں اطلاع دی گئی ہے کہ گھیسو کی بیوی مرچکی ہے لیکن کتنے برس قبل اس بارے

میں کوئی اطلاع موجود نہیں ہے۔ چونکہ یہ اطلاع گھیسو اپنے ہی بیٹے مادھو کو دے رہا ہے اور بتا رہا ہے ''میری عورت جب مری تھی تو میں تین دن تک اس کے پاس سے ہلا بھی نہیں''۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ گھیسو اس کا سب سے چھوٹا بیٹا ہوگا جس کو ماں کی موت کا بھی علم نہیں، چونکہ اس کو اس بابت کچھ یاد نہیں اس لئے فرض کرلیا جاتا ہے کہ اس کی عمر پانچ سے سات برس کے درمیان ضرور رہی ہوگی، اس کی شادی کو ایک برس ہو چکے ہیں، اگر بہت جلدی اس کی شادی کردی ہوگی تو پندرہ سولہ برس کی عمر میں ۔اس طرح کم از کم اس خاندان میں سات آٹھ برس تک کوئی عورت نہیں رہی، جو گھر عورت سے خالی ہو اس کا نقشہ ہی بدل جاتا ہے، اور جہاں سات آٹھ برس عورت نہ رہی ہو جو تمدن کی خشت اول ہے تو اس کی حالت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے ۔اتنے برسوں میں ایک عورت کے نہ ہونے کی وجہ سے جو خاندان تمدن سے دور ہوا تھا اس کی بنیاد دوبارہ اس گھر میں ایک برس قبل بدھیا نے آ کر ڈالی۔ یہ تمدن کیا ہے، جس کی بنیاد اس عورت نے ڈالی تھی ۔دیہات میں جب کوئی باہر سے آتا ہے جو عموماً شام کو آتا ہے تو ہاتھ پیر دھو کر ہی وہ کھانے کے لئے بیٹھتا ہے، اسی طرح صبح سو کر اٹھنے کے بعد ہاتھ منہ کی کوئلہ یا داتون سے صفائی وغیرہ ہے، اسی طرح مہمانوں کی آمد پر گھر کی عورتیں اس زمانے اس کا پیر اپنے ہاتھوں سے دھوتی تھیں تاکہ تھکاوٹ اتر جائے اس کے بعد گڑ وغیرہ پانی پینے کے لئے دیا کرتی تھیں ۔یہ سب وہ عادات و اطوار ہیں جو ایک دیہی باشندے کو متمدن بناتی ہیں، چونکہ یہ گھر سات آٹھ برس تک عورت سے خالی تھا اس لئے ان چوراچکوں سے امید نہیں کی جاسکتی کہ وہ شام کو ہاتھ پیر دھونے کے بعد ہی کھانے اور بستر پر جاتے رہے ہوں گے، یا صبح اٹھ کر منہ ہاتھ دھو کر ہی باسی/صبح کا تیار تازہ کھانا کھاتے رہے ہوں گے، یا مہمانوں کی آمد پر ان کی آؤ بھگت حیثیت کے

مطابق کرتے رہے ہوں گے،لیکن جب سے یہ عورت آئی اس نے یہ سب کر کے تمدن کی بنیاد ڈال دی۔اس سلسلے میں پروفیسر علی احمد فاطمی نے اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے مندجہ بالا اقتباس نقل کیا ہے پھر لکھا ہے:

''اس جملے کی بلاغت پر غور کیجئے،صاف اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے ہمارے گھر اس کے بعد ہمارے ساج کے تمدن وتہذیب کی بنیاد عورت ہوا کرتی ہے،عورت کے دم سے زندگی میں زینت ہے،استحکام ہے۔عورت کا اتنا بڑا احترام اردو کے افسانوی ادب میں کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ورنہ زیادہ تر عورت محبوب ومعشوق ہے اور اس کے حسن کے چرچے ہیں۔''(10)

اس طرح پریم چند کا راوی اس بدھیا کو نہ صرف عزت وتکریم کی نظر سے دیکھتا ہے بلکہ وہ وہ دوسروں کو اطلاع دے کر بتاتا ہے کہ تہذیب وتمدن کی بنیاد یہی عورت ہے،جو متن کے تانیثی نقطہ نظر کی وضاحت کا سرنامہ ہے۔اس کے علاوہ جب وہ اس کردار کے عمل کی طرف اشارے کرتا ہے تو بتاتا ہے کہ یہ عورت دوسروں کے لئے گھاس چھیل کر،ان کے گھر جا کر ان کے لئے آٹا دال ودیگر اجناس کی پسائی کر کے سیر بھر آٹے کا روزانہ انتظام کر لیتی تھی،جس سے ان دونوں کا دوزخ بھرتی تھی ۔اول یہ عورت ایک ذمہ دار عورت ہے،جو کام چور شوہر اور خسر دونوں کے لئے کھانے کا انتظام کرتی ہے،وہ اپنے فرائض سے بڑھ کر کام کرتی ہے اور اپنا حق ادا کرتی ہے،اس کو اس بات کی پروانہیں ہے کہ دونوں ہٹے کٹے مرد ٹہل گھوم رہے ہیں،کام نہیں کرر ہے ہیں،یہ عورت سماجی تفاوت کو قدیم سماج کی طرح قبول کئے ہوئے ہے۔اس میں ان سے نہ لڑنے کی تاب ہے اور نہ ہی کبھی وہ اس کی کوشش کرتی ہے کیونکہ اس کو معلوم ہے کہ وہ عورت ہے،چونکہ اس کو اپنے حقوق کا بھی علم نہیں اس لئے ہر طرح سے

کام کو ہی اپنا مقدر مان چکی ہے۔ اس عورت کی آمد کے بعد ان دونوں کرداروں میں نمایاں تبدیلی آئی اور وہ پہلے سے زیادہ کاہل ہو گئے:

جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے، کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے۔"(11)

ان کا یہ رویہ پدری نظام کا غماز ہے، ان کے رویوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنی ذمہ داری بھی اس ناتواں کے کندھوں پر ڈال دی ہے جو کہیں دوسری جگہ سے بیاہ کر ان کے گھر آئی ہے، سماجی جبر و استحصال کا یہ ایک بڑا نمونہ ہے جو عموماً دیہی علاقوں میں آج بھی دکھائی دیتا ہے، اسی کی طرف راوی نے اشارہ بھی کیا ہے۔ پریم چند نے چونکہ افسانہ "کفن" کی تشکیل تانیثی نقطہ نظر سے کی اس لئے ان کا راوی اس سے متاثر نظر آتا ہے۔ جب وہ بدھیا کا تعارف کراتے ہوئے بتاتا ہے کہ وہ گھاس چھیل کر، پسائی کر کے سیر بھر آٹے کا انتظام کر لیتی تھی، جس کے بعد راوی کا کام ختم ہو جاتا ہے لیکن نہیں راوی کے پاس ایک نظریہ ہے کہ عورت کو اس کا درجہ ملنا چاہئے، لیکن جب یہ دونوں کردار ایسا نہیں کرتے تو وہ غصے میں آ جاتا ہے اور ان دونوں پر بدھیا کی آمد کے اثرات کی وضاحت سے قبل قاری سے کہتا ہے" اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی"۔

اسی طرح جب یہ دونوں بے حس مرد بدھیا کے درد کو محسوس کئے بنا سو جاتے ہیں تو وہ ان کو اژدہوں سے تشبیہ دیتا ہے:

"آلو کھا کر دونوں نے پانی پیا اور وہیں آلاؤ کے سامنے دھوتیاں اوڑھ کر پاؤں پیٹ میں ڈالے سو رہے، جیسے دو بڑے اژدہے کنڈلیاں مارے پڑے

ہوں۔ بدھیا ابھی تک کراہ رہی تھی۔(12)

راوی کے یہ بیانات اور اس کا غصہ حسب حال نہایت مناسب ہے لیکن افسانوی متن کے لئے بہت ضروری نہیں تھا، البتہ نظریاتی سطح پر جھکاؤ کی وجہ سے فرط جذبات یا ہمدردی میں راوی نے ایک طرح سے ان دونوں کرداروں کو گالی دی ہے، جو دراصل پریم چند کی طرف سے اس مرد اساس سماج کے لئے ہے جو عورت سے اس طرح کا بیگار کراتا ہے اور ان کی توقیر کے بجائے ان کی تحقیر و تذلیل کو اپنا ازلی حق تصور کرتا ہے۔

اس کہانی کے دوسرے حصے کا آغاز بھی بدھیا سے ہی ہوتا ہے لیکن پہلے وہ زندہ تھی مگر اب مر چکی ہے:

''صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہو چکی تھی ،اس کے منھ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں، پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں، سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا، اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔''(13)

اس پیراگراف میں آخری جملہ مادھو کے بدھیا کو دیکھنے کے بعد پہلا جملہ ہو سکتا تھا، کیونکہ زچہ کے ساتھ بچے کا تصور ہوتا ہے، اور سماج میں بسا اوقات زچہ سے زیادہ بچے کو اہمیت دی جاتی ہے لیکن راوی یہاں بھی سماج کے مطابق عمل نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ بدھیا کی موت کی اطلاع دینے کے بعد اس کی حالت بیان کرتا ہے پھر بتاتا ہے کہ بچہ اس کے پیٹ میں مر گیا تھا، یعنی راوی کو بچے سے زیادہ بدھیا کی فکر ہے، وہ قاری کو پہلے بدھیا کے بارے میں آنکھوں دیکھا حال بتانا چاہتا ہے، اگر آخری جملہ جس میں بچے کے پیٹ میں مرنے کی اطلاع ہے وہ پہلا جملہ ہو جاتا تو اس اطلاع کے اثرات میں کمی آ جاتی، اور قاری کی ہمدردی بدھیا کے بجائے بچے سے وابستہ ہو جاتی اس لئے اس نے پہلے بدھیا کے بارے میں اطلاع دینا مناسب سمجھا جو تانیثی نقطہ نظر کے مطابق ہے، ایک بات اور راوی

جب بدھیا کے بارے میں اطلاع دیتا ہے تو اس میں جذبات نمایاں طور پر سامنے آجاتے ہیں، وہ رقت کے ساتھ بدھیا کی ساری کیفیات کی عکاسی کرتا ہے لیکن جب وہ بچے کے بارے میں اطلاع دیتا ہے تو اس کا لہجہ بالکل سپاٹ ہوجاتا ہے اور یہ بتا کر خاموش ہوجاتا ہے کہ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔ یہ ایک طرح کا راوی کا مرد اور مرد اساس سماج کے خلاف احتجاج بھی ہے، ورنہ وہ بچے کے مرنے پر اظہار افسوس تو کم سے کم کرتا ہی لیکن بالکل نہیں کیا بس خاموش ہوگیا، نسلی طور پر بچوں کو والدہ کے بجائے والد سے وابستہ کیا جاتا ہے اس لئے بھی راوی نے اس سے احتراز کیا کیونکہ بدھیا سے زیادہ بچے سے ان دونوں کا تعلق ہے جس سے راوی حد درجہ خفا ہے۔ اس کا یہ احتجاج عورت کے حق میں اور مرد اساس سماج کے خلاف ہے۔

راوی بدھیا کی موت کے بعد ان دونوں کرداروں کی مکاری و عیاری بیان کرتے ہوئے ان کا اصل کردار قاری کے سامنے لاتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس قدر ان دونوں میں عورت سے نفرت پائی جاتی ہے، وہ عورت جو ان دونوں کو کما کر کھلاتی تھی، مرنے کے بعد اس سے متعلق نہ صرف یہ دونوں جھوٹ بولتے ہیں بلکہ اس کی کردار کشی کرتے ہوئے الزام بھی عائد کرتے ہیں۔ بدھیا کی موت کے بعد جب یہ دونوں زمیندار کے پاس کفن کے پیسوں کے لئے جاتے ہیں تو کس قدر جھوٹ اور بہتان سے کام لیتے ہیں۔ دیکھئے:

''گھیسو نے زمین پر سر رکھ کر آنکھوں میں آنسو بھرتے ہوئے کہا۔ سرکار بڑی بپتا میں ہوں، مادھو کی گھر والی گجر گئی، دن بھر تڑپتی رہی سرکار، آدھی رات تک ہم دونوں اس کے سرہانے بیٹھے رہے، دوا دارو جو کچھ ہو سکا سب کیا مگر وہ ہمیں دگا دے گئی۔'' (14)

مندرجہ بالا پیراگراف میں باپ بیٹے جہاں جھوٹ بولتے ہیں کہ وہ آدھی رات

تک اس کے سرہانے بیٹھے رہے اور اس کے دوا و علاج پر سب کچھ خرچ ڈالا، وہیں جذباتی استحصال کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس کی موت کو دغا سے تعبیر کرتے ہیں، یعنی وہ اپنی محبت کی انتہا کا مظاہرہ کرتے ہیں جبکہ ہوتا اس کے برعکس ہے، ان کی یہ ذہنیت بھی عورت مخالف ہے، وہ سچ بھی بول سکتے تھے اور اگر سچ نہیں بول سکتے تھے تو کچھ اور بھی بہانہ بنا کر پیسے مانگ سکتے تھے لیکن ان دونوں نے یہاں بھی ایک عورت کو ہی مہرہ بنا کر اپنا مقصد حاصل کرنا چاہا۔ یہ دونوں کردار سماج کے سب سے دبے کچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، جب ان میں عورت سے متعلق اس قدر منفی جذبات ہیں اور استحصال کی اتنی نوعیتیں (جیسا کہ اوپر مذکور ہیں) ہیں تو بھلا اس طبقے کا عالم کیا رہا ہوگا جو سماجی نظام کو چلا رہا تھا، اس کی نظر میں عورت کی کیا حالت رہی ہوگی؟ اس بارے میں محض تصور ہی کیا جا سکتا ہے۔

افسانے کے تیسرے حصے کا آغاز بازار میں کفن کی خریداری سے ہوتا ہے۔ اس کے مرکز میں بھی بدھیا ہی ہے، جیسے ہی یہ حصہ شروع ہوتا ہے بدھیا آجاتی ہے۔ دیکھئے:

''بازار میں پہنچ کر گھیسو بولا: لکڑی تو اسے جلانے بھر کی مل گئی ہے کیوں مادھو!'' (15)

یہاں لفظ 'اسے' اگر نکال دیا جائے تو کیا متن کے معنی پر کوئی فرق آجائے گا؟ میرے خیال میں بالکل نہیں آئے گا بلکہ ایک اضافی لفظ متن سے نکل جائے گا لیکن یہ وہ لفظ ہے جو اس متن کے تانیثی ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چونکہ افسانہ نگار اور راوی دونوں کو عورت سے ہمدردی ہے اس لئے وہ کسی بھی لمحہ اس کو متن سے الگ نہیں ہونے دیتے ہیں بلکہ متن میں اس کی موجودگی کو یقینی بناتے ہیں۔ اس کے بعد یہ دونوں کردار بدھیا کے کفن کے ساتھ جو کرتے ہیں وہ نہایت دلدوز ہے۔ پہلے تو

یہ ہلکا کفن لینے کی بات کرتے ہیں اور بعد میں یہ سرے سے نہ صرف کفن ہی نہیں لیتے بلکہ اس کے کفن کے پیسوں سے شراب پی کر اپنی ازلی خواہش کی تکمیل کرتے ہیں۔ گھیسو نے اپنے اس عمل کو جائز ٹھہرانے کے لئے متعدد دلیلیں دی ہیں لیکن اس کے سبھی دلائل پر خط نسخ اس وقت پھر جاتا ہے جب اس متن کی قرات تانیثی نطقہ نظر سے کی جاتی ہے، جس کے تحت ایک عورت کو سماج میں برابری کا درجہ دیئے جانے کی وکالت کی جاتی ہے۔ یہ دونوں مرد کردار خواہ کتنے بھی تشنہ اور نا آسودہ رہے ہوں، یہ کوئی جواز نہیں کہ ''جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چھیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے پر کھن چاہئے'' یا ''کھن لگانے سے کیا ملتا آخر جل ہی تو جاتا، کچھ بہو کے ساتھ تو نہ جاتا''۔ در اصل یہ دونوں دلیلیں اس مردہ عورت کی تذلیل بھی ہے، جب سماج کا مرد اپنے ہی گھر کی عورت کے ساتھ زندگی میں بدھیا کے ساتھ اختیار کردہ رویے کی طرح عمل کرتا ہے اور اس کے مرنے کے بعد سماج سے حاصل اس کے کفن کے پیسوں سے اپنی تشنہ کامی کو سیرابی میں بدلتا ہے تو اس کے اس عمل سے عورت سے متعلق اس کی سوچ اور اس کے رویوں کی وضاحت ہوتی ہے۔

آخر میں مادھو جب ایک بھکاری کو بچی ہوئی پوریوں کا پتل دیتا ہے تو گھیسو کہتا ہے:

''لے جا کھوب کھا اور آسیر باد دے جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی، مگر تیرا آسیر باد اس کو جرور پہنچے گا۔ روئیں روئیں سے آسیر باد دے، بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔''(16)

اسی طرح سے مادھو کا یہ کہنا کہ بدھیا بیکنٹھ میں جائے گی اور پھر اس کے بعد گھیسو کا یہ بیان:

''ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی، کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں، مرتے وقت

ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالساپوری کرگئی۔(17)

اور پھر مادھوکا کہنا:

مگر دادا بچاری نے جندگی میں بڑا دکھ بھوگا۔مری بھی کتنا دکھ جھیل کر،وہ آنکھوں پر ہاتھ رکھ کررونے لگا۔چیخیں مار مار کے۔(18)

یہ ایسے بیانات ہیں جن میں اس کی کمائی اور محنت کا اعتراف ہے،اس کے دکھ اور تکلیف کا احساس ہے،جوان دونوں کرداروں کی زبانی قاری تک پہنچا۔ناقدین نے اس بیان کی تشریح وتعبیر خوش اعتقادی سمیت متعدد پہلوؤں سے کی ہے لیکن تانیثی تصورنقد کے مطابق ان بیانات کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس طرح کے بیانات کو متن میں بیان کردہ حقائق (شراب کا نشہ) کے تناظر میں دیکھے جانے کی ضرورت ہے۔جب ایک انسان ان حقائق کا بھی اعتراف کرنے لگتا ہے جوغیرمخموری کے عالم میں نہیں کرتا،ان کے یہ بیانات بھی تانیثی نقطہ نظر کی حمایت کرتے ہیں کہ شعوری سطح پر مرداس سماج عورتوں کی ناقدری کواپنا حق سمجھتا ہے لیکن جب وہ نشے میں ہوتا ہے تو سچ اس کی زبان سے نکل بھی جاتا ہے،جس پراس کا اپنا کوئی زورنہیں ہوتا۔

ہاں افسانے میں دوباتیں ایسی ہیں جوتانیثی نقطہ نظر کے برخلاف ہیں۔

اول : یہ گاؤں کے باشندے تھے،رات بھی جاڑے کی تھی اور فضا بھی سناٹے کی نذرتھی،ایسے میں دردزہ سے پچھاڑیں کھانے والی بدھیا کی آواز گاؤں کی دوسری عورتوں نے کیسے نہیں سنی؟ کیا وہ ایام حمل میں کام کے لئے دوسروں کے کھیت یا گھر نہیں جاتی تھی؟اور اگر جاتی تھی تو کیا اس پورے گاؤں میں کبھی کسی عورت نے وضع حمل کے بارے میں اس سے پوچھا ہی نہیں؟عورتیں تو چال دیکھ کراندازہ لگالیتی ہیں کہ اب کتنا وقت بچا ہے۔پریم چند آزادی سے قبل کے سماج کی عکاسی کررہے

ہیں، جب سماج ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک رہتا تھا، اور عورتیں تو خاص طور پر زچگی کے معاملات میں ایک دوسرے کا سہارا بنتی ہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے اس گاؤں میں وہ تنہا 'چمار' کا کنبہ ہو، متن میں ''چماروں'' جمع کا لفظ استعمال کیا گیا ہے جس کا مطلب ہے کہ وہ تنہا کنبہ نہیں تھا بلکہ چماروں کے اور بھی کنبے تھے، اس کے باوجود کسی گھر سے کوئی عورت بدھیا کی مدد کے لئے نہیں آئی، جس کی وجہ سے اس کی موت ہوگئی۔ یہاں راوی نے جتنا ذمہ داران دونوں کرداروں کو ٹھہرایا ہے بین السطور اس سے کم ذمہ دار خود اس سماج کی عورتوں کو نہیں ٹھہرایا ہے، اس طرح سے راوی کی چماروں کے دوسرے کنبوں کی عورتوں سے متعلق خاموشی ان کی بے حسی پر دلالت کرتی ہے جو قرین قیاس نہیں ہے۔ اس طرح پریم چند نے سماج کے ایک ایسے پہلو کو متن کا حصہ نہیں بنایا جو نہایت ضروری تھا، اگر دوسرے گھروں کی عورتیں اس کی مدد کے لئے نہیں آئیں تو اس کے اسباب کی طرف راوی کو اشارہ کرنا تھا لیکن ایسا نہ کر کے اس نے تانیثی نقطہ نظر سے ایک عورت کی تو حمایت کی، اس کا دکھ درد رقت آمیز اور درد انگیز طور پر بیان کیا لیکن سماج کی دوسری عورتوں کو موردالزام بھی ٹھہرادیا۔

دوم: ''گاؤں کی رقیق القلب عورتیں لاش آ آ کر دیکھتی تھیں اور اس کی بے بسی پر دو بوند آنسو بہا کر چلی جاتی تھیں۔'' (19)

راوی کا یہ بیان بھی محل نظر ہے، سماجی رویوں کے مطابق ایسا نہیں ہوتا کہ کسی کے گھر میں کسی عورت کی موت ہو جائے اور اس گھر میں مردوں کے سوا دوسری عورت نہ ہو تو سماج کی سب عورتیں آ کر بس دو بوند آنسو بہا کر چلی جاتی ہیں، بلکہ پاس پڑوس کی عورتیں موت کے بعد سے ہی لاش کے پاس جم کر بیٹھ جاتی ہیں کیونکہ اس کے پاس کوئی مرد تو بیٹھتا نہیں۔ ایسے میں بیٹھیں گی عورتیں ہی لیکن راوی نے یہاں بھی سماج

کی عورتوں کواپنی ذمہ داریوں سے پہلوتہی کرتے ہوئے دکھایا ہے جو تانیثی نقطہ نظر کے خلاف ہے۔راوی کو اس بارے میں پوری اطلاع فراہم کرنے کی ضرورت تھی لیکن اس نے ایسا نہیں کیا، یہ اطلاع بھی راوی نے بہت دیر میں دی ہے۔،راوی گاؤں کی عورتوں کی آمد کی اطلاع اس وقت دیتا ہے جب گھیسو اور مادھو زمیندار کے پاس سے کفن کا پیسہ لے کر واپس آ گئے اور لوگ بانس وانس کاٹنے کے لئے چلے گئے تا کہ اس کا جنازہ تیار کیا جا سکے۔

راوی نے یہ اطلاع تاخیر سے دو اسباب کی بنا پر دی ہے۔اول تو اس نے پہلے ان دونوں کرداروں کی مکارانہ و عیارانہ شرست سے قاری کو واقف کرانا ضروری سمجھا، جسے اس نے تفصیل سے بتایا ہے جس میں وقت صرف ہوا، دوم یہ کہ اس کو بدھیا کی موت کا غم زیادہ تھا اور یوں بھی اس نے بدھیا کو سماج کی سبھی عورتوں کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ایسے میں اس نے یہ اطلاع بہت تاخیر سے اور محض چند لفظوں میں دی ہے، اس کے باوجود راوی کی اس حرکت کو تانیثی نقطہ نظر سے قبول نہیں کیا جا سکتا ہے۔ایک ایسے فن پارے میں جو تانیثی نقطہ نظر کا ہو اس میں اس طرح کی اطلاع پہلے دی جانی چاہئے تھی جو صرف اس لئے نہیں کہ نقطہ نظر تانیثی ہے بلکہ یہ سماجی وطیرہ اور رویہ بھی ہے کہ کسی بھی موت پر سب سے پہلے عورتیں ہی پہنچتی ہیں وہی لاش کے پاس بیٹھ کر عام لفظوں میں اس کی حفاظت کرتی ہیں یا رسم کی ادائیگی کرتی ہیں۔جب سماج میں ایسا ہی ہوتا ہے تو راوی کو پہلے اس بارے میں تفصیل سے اطلاع دینا تھا جو اس نے سب سے آخر میں دی ہے۔

مجموعی طور پر افسانے کی قرات تانیثی تصور نقد کے تحت متن سے وہ دلائل فراہم کرتی ہے جن کے توسط سے کسی افسانوی شہ پارہ کو تانیثی متن قرار دیا جا

سکتا ہے۔افسانے کا حاوی بیانیہ (جو کرداروں کے عمل سے سامنے آتا ہے، فکری بیانیہ کے برعکس جو راوی بیان کرتا ہے)اس افسانے کو تانیثی قرار دیتا ہے۔

فکری بیانیہ کی بنیاد پر ہی ناقدین نے اس کو متعدد پہلوؤں سے دیکھا اور اپنے اپنے نظریوں کا اس پر انطباق کیا لیکن وہ اشتراکی نظریہ جس کے تحت یہ فن پارہ وجود میں آیا حاوی بیانیہ کے بجائے راوی کے بیانئے میں پائے جاتے ہیں اس لئے پریم چند کا افسانہ ''کفن'' ایک تانیثی افسانہ ہے۔

مصادر و مراجع:

(1) مجلہ ارمغان۔شعبہ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی۔شمارہ نمبر 6 مقالہ: قاری اور قرات۔ پروفیسر عتیق اللہ۔ صفحہ 116

(2) ناصر عباس ڈاکٹر۔جدید اور مابعد جدید تنقید۔ایم آر پبلی کیشن نئی دہلی۔2015۔صفحہ 281

(3) پیٹر بیری۔بنیادی تنقیدی تصورات (Beginning Theory) ترجمہ: الیاس بابر اعوان۔ براؤن بک پبلی کیشن نئی دہلی۔2019۔صفحہ 142

(4) ناصر عباس ڈاکٹر۔جدید اور مابعد جدید تنقید۔ایم آر پبلی کیشن نئی دہلی۔2015۔صفحہ 284

(5) پریم چند کے مختصر افسانے۔مرتبہ۔رادھا کرشن۔نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا، نئی دہلی۔1978، صفحہ، 88

(6) ایضاً۔صفحہ، 90

(7) ایضاً۔صفحہ، 89

(8)ایضاً۔صفحہ،89

(9)ایضاً۔صفحہ،89

(10)افسانے کی عملی تنقید۔مرتبہ۔ڈاکٹر مامون رشید/ پروفیسر سید محمد ہاشم (نگراں)سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی،شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی2016۔مضمون۔(کفن :ایک مطالعہ۔پروفیسر علی احمد فاطمی)صفحہ 191-192

(11) پریم چند کے مختصر افسانے۔مرتبہ۔رادھا کرشن۔نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا،نئی دہلی۔1978،صفحہ،89

(12)ایضاً۔صفحہ۔91-92

(13)ایضاً۔صفحہ۔92

(14)ایضاً۔صفحہ۔92

(15)ایضاً۔صفحہ۔93

(16)ایضاً۔صفحہ۔96

(17)ایضاً۔صفحہ۔96

(18)ایضاً۔صفحہ۔96

(19)ایضاً۔صفحہ۔93

ایجادی قفس میں شطرنج کے کھلاڑی

اودھ ہندستان کا وہ زرخیز علاقہ ہے جہاں صرف کھیت اور باغات ہی نہیں لہلہاتے ہیں بلکہ یہاں تخلیقی وفور موجیں مارتا ہے، خواہ وہ شطرنج کا کھیل ہو یا ایجادی قفس یا پھر ان دونوں میں پھنس کر اودھ کے انگریزوں کے زیر نگیں چلے جانے پر ماتم، ہر جگہ آپ کو تخلیقی وفور نظر آئے گا۔ اودھ سے انتزاع سلطنت پر یوں تو بہت کچھ لکھا گیا لیکن دو افسانے ایسے تخلیق کئے گئے جن کی قرات اگر ایک ساتھ کی جائے تو پورا منظر نامہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ان دونوں کہانیوں کا کرافٹ اور ٹریٹمنٹ بالکل جدا ہے۔ کسی بھی سلطنت کے قیام یا اس کے زوال میں دو طبقوں کا سب سے اہم کردار ہوتا ہے۔ ایک شاہ دوسرے اس کے کارندے جو اس کے ہاتھ پیر ہوتے ہیں، انتظام حکومت اور اس کے انصرام کی ساری ذمیداریاں ادا کرتے ہیں۔ بادشاہ خواہ کتنا بھی مدبر ہو اگر اس کے کارندے ذی ہوش نہ ہوں تو اس کو کامیابی نہیں مل سکتی۔ دونوں کا بیدار مغز ہونا ضروری ہے۔ مگر اودھ کے زوال میں یہ دونوں طبقے برابر کے سہیم ہیں۔

پریم چند نے اپنے افسانے 'شطرنج کی بازی' میں جہاں نوابین اودھ کے شوق، لہو لعب اور حکومت سے بے پروائی دکھاتے ہوئے ان کی حب الوطنی پر ماتم کیا ہے۔ وہیں نیر مسعود نے اپنے افسانہ 'طاوس چمن کی مینا" میں بادشاہ وقت کی ذہنی عیاشی اور سیاسی تدبر کے فقدان کا منظر نامہ کھینچا ہے۔ یہ دونوں کہانیاں مختلف اوقات میں لکھی گئیں اس کے باوجود اس وقت کے ماحول کو سمجھنے کے لئے ان دونوں کی قرات ایک ساتھ ناگزیر ہے۔ قاری کسی بھی ایک کہانی کی قرات کرے تو اس کے سامنے

صرف ایک ہی گوشہ آتا ہے۔ جب پریم چند کے افسانے "شطرنج کے کھلاڑی کی قرات کی جائے گی تو صرف نوابین اودھ کا کردار سامنے آئے گا اور جب طاؤس چمن کی مینا' کی قرات کی جائے گی تو شاہ اودھ کے لہولعب اور شوق سامنے آئیں گے لیکن جب ان دونوں کی قرات ایک ساتھ کی جائے گی تو دونوں طبقے قاری کے سامنے اپنی حقیقتوں کے ساتھ آ جاتے ہیں۔

پریم چند کی کہانی 'شطرنج کے کھلاڑی' 1924 میں شائع ہوئی۔ سرکاری ملازمت سے استعفیٰ دینے کے بعد جب پریم چند نے معاشی ضروریات کے لئے بنارس میں اپنا پریس قائم کیا اور وہ اس میں ناکام ہو گئے تو لکھنؤ کے دارالاشاعت 'گنگا پستک' مالا میں بطور مشیر ملازم ہو گئے۔ یہاں پہنچ کر انہوں نے اپنی یہ کہانی 'شطرنج کے کھلاڑی' تخلیق کی جو ہندی ماہنامہ 'مادھوری' میں 1924 میں شائع ہوئی۔ اس سے قبل پریم چند کی سات کہانیوں کا مجموعہ 'سوز وطن' شائع ہو چکا تھا جس میں وہ حب الوطنی کا نہ صرف درس دے چکے تھے بلکہ اس کی پاداش میں ان کی طلبی ہوئی اور سوز وطن کی کاپیاں ان کی آنکھوں کے سامنے جلائی بھی گئیں مگر وہ اس سے باز نہیں آئے اور 1924 میں یہ کہانی لکھ ڈالی۔

نیر مسعود کے افسانوں کا مجموعہ "طاؤس چمن کی مینا' 1998 میں شائع ہوا تو ہر طرف نیر مسعود کی تخلیقیت کا ڈنکا بجنے لگا، ہر تخلیق کار کا کوئی ایک شاہ کار ہوتا ہے اور نیر مسعود کا شاہکار ان کا افسانہ 'طاؤس چمن کی مینا' ہے۔ یوں تو انہوں نے بہت سی کہانیاں لکھی ہیں مگر ان ساری کہانیوں میں سب سے زیادہ اہم ان کی یہی کہانی ہے اس کے بھی وجوہات ہیں۔

سب سے پہلے دونوں کہانیوں کی تلخیص پیش کر دوں تا کہ بات سمجھنے میں آسانی رہے۔

پریم چند کی کہانی 'شطرنج کے کھلاڑی' میں انہوں نے مرزا سجاد علی اور میر روشن کی شطرنج سے انتہا درجہ کی محبت دکھائی ہے۔ انہوں نے دونوں کو اس وقت کے امرا کی

علامت بنا کر پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح اس وقت کا معاشرہ خاص کر اعلیٰ طبقہ لہو ولعب میں ڈوبا ہوا تھا۔ شطرنج میں میں دونوں اس قدر محور ہتے ہیں کہ کھانے پینے تک کا خیال نہیں، دونوں کی بیویوں کو ان کا شطرنج سے اس طرح لگاؤ پسند نہیں ۔مرزا سجاد کی اہلیہ سر درد میں مبتلا ہیں اور یہ صاحب شطرنج میں مست، بالآخر وہ شطرنج کی بساط ہی پلٹ دیتی ہیں اور پھر میر روشن کے گھر پر بازی جمنے لگتی ہے لیکن جب میر روشن کی اہلیہ کی آزادی میں خلل آتا ہے تو وہ اپنے ہی ایک نوکر کو شاہی ملازم بنا کر نواب کے دربار میں میر روشن کی طلبی کی اطلاع پہنچانے کو بندو بست کرتی ہیں جس سے دونوں کے اوسان خطا ہو جاتے ہیں۔ یہیں پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں کردار کس طرح بزدل اور کم ہمت ہیں ۔ گرفتاری کے خوف سے دونوں ایک ویران مسجد منتخب کرتے ہیں اور شہ مات کا کھیل یہاں شروع کر دیتے ہیں ۔ ایک دن انگریزی فوج آجاتی ہے اور نواب واجد علی کو گرفتار کر لے جاتی ہے مگر ان دونوں کے نہ کان پر جوں رینگتی ہے اور نہ ہی خون میں جوش آتا ہے لیکن شہ مات کا کھیل کھیلتے ہوئے دونوں اپنے اپنے بادشاہ کو بچانے کے لئے آپس میں بھڑ جاتے ہیں اور ایک دوسرے کا قتل کر دیتے ہیں۔ یعنی اپنے اصلی بادشاہ پر جان نچھاور کرنے کے بجائے شطرنج کے بادشاہ کے لئے جان دے دیتے ہیں اور کہانی یہیں پر ختم ہو جاتی ہے۔

(یہ کہانی نو صفحات میں پھیلی ہوئی ہے۔)

نیر مسعود نے اپنی کہانی 'طاؤس چمن کی مینا' میں کالے خاں، اس کی بیٹی فلک آرا اور طاؤس چمن کی مینا فلک آرا کی کہانی پیش کی ہے۔ یہ کہانی فلیش بیک کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔ اس تکنیک کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ قاری کو کہانی کہ وہ جھلک دکھائی جاتی ہے جو سب سے زیادہ دلچسپ ہوتی ہے لیکن یہ منظر ذرا مبہم ہوتا ہے تاکہ قاری کے اندر تجسس پیدا ہو۔ اس

تکنیک میں لکھی گئی اکثر و بیشتر کہانیاں قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں اور نیر مسعود کی یہ کہانی بھی قاری کو گرفت میں کامیاب ہے۔ کہانی کچھ اس طرح شروع ہوتی ہے۔

روز کا معمول تھا میں باہر سے آتا، دروازہ کھٹکھٹاتا، دوسری طرف سے جمعراتی کی اماں کی کھانسنے کھنکھارنے کی آواز قریب آنے لگتی، اس سے پہلے ہی دوڑتے ہوئے چھوٹے چھوٹے قدموں کی آہٹ دروازے پر آکر رکتی۔ ادھر سے میں آواز لگاتا:

دروازہ کھولو کالے خاں آئے ہیں

دروازے کے پیچھے سے کھلکھلاسے دبی دبی آواز آتی اور قدموں کی آہٹ دور بھاگ جاتی، کچھ دیر بعد جمعراتی کی اماں آ پہنچتیں۔

اس کے بعد نیر مسعود اپنی فلیش بیک کی تکنیک جاری رکھتے ہوئے یہاں تک پہنچتے ہیں:-

روز کا یہی معمول تھا، اور یہ اس وقت سے شروع ہوا تھا جب شاہی جانوروں کے داروغہ نبی بخش نے مجھ کو قیصر باغ کے طاؤس چمن میں ملازمت دلائی تھی۔

یہاں سے پھر کہانی اپنی سمت میں چلتی ہے جو آخر تک برقرار رہتی ہے۔

کالے خاں کی اہلیہ کا انتقال ہو گیا اور وہ حسین آباد کی ملازمت چھوڑ کر آوارہ گردی کرنے لگے تو داروغہ نبی بخش جو اس کے ہمدرد تھے، قیصر باغ کے طاؤس چمن میں ملازمت دلا دی، جہاں پرندوں کی دیکھ بھال کی ذمیداری کالے خاں کے سپرد ہوئی، یہاں طرح طرح کی چالیس اصیل پہاڑی مینائیں تھیں اور ہر مینا کا الگ الگ نام تھا جن میں ایک مینا کا نام فلک آرا تھا اتفاق سے یہی نام کالے خاں کی بیٹی کا بھی تھا جس سے وہ بے انتہا محبت کرتا تھا جس کی وجہ سے اسے اس سے کچھ خاص انسیت ہو گئی۔ کالے خاں کی بیٹی فلک آرا نے پہاڑی مینا کا جب مطالبہ شروع کیا تو پہلے تو اس نے ٹالا مگر ایک دن اس کے ذہن میں آیا کیوں نہ طاؤس چمن سے فلک آرا نام کی مینا کو ہی چرالاؤں اور بیٹی کو دے دوں

اتنی میناؤں میں کوئی گن بھی نہیں سکے گا اور اس نے اپنے اس منصوبے کو عملی جامہ بھی پہنا دیا مگر ایک دن بادشاہ طاؤس چمن آ گئے اور اس پر نظر ڈالتے ہی ان کو اندازہ ہو گیا کہ فلک ارا غائب ہے۔انہوں نے جب اس کی بابت سوال کیا تو کہہ دیا گیا کہ کہیں بیٹھی ہوگی۔ انہوں نے بھی کوئی خاص توجہ نہیں دی مگر کالے خاں سمجھ گیا کہ اگر وہ واپس نہیں لایا تو پکڑا جائے گا، اس لئے اسے واپس لا کر طاؤس چمن میں ڈال دیا۔ جہاں روز میناؤں کو تعلیم دی جاتی تھی۔ایک دن بادشاہ انگریزوں کے ساتھ پھر طاؤس چمن پہنچ گئے اور ان کے سامنے جو تعلیم ان کو دی گئی تھی اس کا مظاہرہ کرنے کو کہا۔ساری مینائیں تو وہی شعر اور لفظ بول رہی تھیں جو ان کو سکھائے گئے تھے مگر ان میں فلک آرا تنہا ایسی مینا تھی جو پہلے تو خاموش رہی پھر اس نے کہنا شروع کیا۔

فلک آرا شہزادی ہے، دودھ جلیبی کھاتی ہے کالے خاں کی بیٹی ہے۔

جس پر بادشاہ ناراض ہو گئے کہ ان کی مینا باہر کیسے گئی، چوری پر کالے خاں کو ملازمت سے برطرف کر دیا گیا اور قریب تھا کہ جرمانہ بھی لگتا لیکن اس سے قبل ہی نواب واجد علی شاہ کے حضور اس نے درخواست دے کر پورا واقعہ بتایا کہ اس نے اپنی بن ماں کی بیٹی کے لئے یہ مینا چرائی تھی، جس پر اس کی نہ صرف سزا معاف ہو گئی بلکہ مینا بھی اس کو دے دی گئی اور ایک سال کے اخراجات بھی پیشگی سرکار کی طرف دے دیا گیا مگر داروغہ نبی بخش کی وجہ سے اس کو مینا فلک آرا کو سونے کے پنجرے کے ساتھ ایک اجنبی شخص کے ہاتھوں فروخت کرنا پڑا۔مگر بعد میں اس کے دوسرے خریدار بھی آ گئے جب ان کو معلوم ہوا کہ مینا فروخت ہو گئی ہے تو انہوں نے دوسرے ہی دن کالے خاں کو ایجادی قفس کی ایک گنگا جمنی کٹوری کی چوری کی پاداش میں گرفتار کرا دیا۔طویل عرصہ بعد وہ اس وقت جیل سے رہا ہوا جب انگریزوں کا قبضہ اودھ پر

ہو گیا اور اس کی خوشی میں قیدی رہا کئے گئے۔ کالے خاں اپنے گھر کے لئے نکلا اور اس کو جب معلوم ہوا کہ شاہ عالم واجد علی شاہ معزول کر دیئے گئے ہیں تو اسے ایسا لگا کہ ایک پنجرے سے نکل کر وہ دوسرے پنجرے میں آگیا ہے۔ یہیں پر ایجادی قفس اور طاؤس چمن کی معنویت قاری پر منکشف ہوتی ہے۔ وہ گھر پہنچتا ہے اور فلک آرا اس کی گود میں آ کر بیٹھ جاتی ہے اور اپنی مینا کے نئے نئے قصے سنانا شروع کر دیتی ہے۔

(یہ کہانی پچپن صفحات پر محیط ہے)

نیر مسعود نے اپنی کہانی کو بالکل نئے انداز میں اختتام تک پہنچایا ہے، پوری کہانی میں سب سے زیادہ تہہ داری اختتام میں ہی ہے، اس سے قبل کہیں بھی کہانی کی تفہیم میں کوئی دشواری نہیں ہوتی لیکن جب کہانی اپنے انجام کو پہنچتی ہے تو اس کے سربستہ راز منکشف ہونے کے بجائے مزید الجھاؤ کا شکار ہو جاتے ہیں اور یہی نیر مسعود کی سب سے بڑی فنکاری ہے۔ وہ فلک آرا سے ملاقات کی بات بتانے کے بعد کالے خاں کا جی لکھنؤ میں نہ لگنے اور بنارس چلے جانے کے بعد انگریزوں کے ساتھ ہی دیگر واقعات کی طرف جزوی اشارہ کرتے ہیں پھر کہتے ہیں کہ کہانی تو وہیں ختم ہو گئی تھی جہاں فلک آرا اس کے گود میں آ کر بیٹھتی ہے اور اپنی مینا کے طرح طرح کے واقعات سنانا شروع کرتی ہے۔ یعنی اس کے بعد کا جو حصہ ہے اس کا کہانی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے بلکہ اسی کی وجہ سے کہانی کی قرات کے بعد غور کرنے کا عمل شروع ہوتا ہے، یوں تو ہر قاری کوئی بھی کہانی پڑھنے کے بعد اس کے مختلف گوشوں پر غور و فکر کرتا ہے اور ایک اچھی کہانی بھی وہی ہے جو غور کرنے پر مجبور کرے لیکن نیر مسعود نے بڑی فنکاری کا مظاہرہ کیا اور سب سے پہلے تو انہوں نے کہا کہ "گھر پہنچا تو سب کچھ پہلے کی طرح نظر آیا، فلک آرا پہلے تو کچھ کھنچی کھنچی رہی، پھر میری گود میں بیٹھ کر اپنی مینا کے نئے نئے قصے سنانے لگی۔

سب سے پہلا سوال تو یہ کہ جب مینا فروخت ہو گئی تھی تو فلک آرا کے پاس "اس کی" اپنی مینا آئی کہاں سے؟ جو اسے وہ نئے نئے قصے سنانے لگی۔ یہیں سے ایک باذوق قاری کا فکری عمل شروع ہوتا ہے۔ پھر کالے خاں جزوی واقعات کی طرف اشارہ کرنے کے بعد کہتا ہے کہ قصہ تو پہلے ہی ختم ہو چکا ہے یعنی ایک بار پھر وہ قاری کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ اپنے سوچنے کا عمل بند نہ کرے۔ یہی نیر مسعود کے فن کا فسوں ہے۔

دونوں کہانی کاروں نے زوال اودھ کی کہانی اپنے اپنے انداز میں بیان کی ہے۔ ایک طرف واجد علی شاہ اور ان کے ایجادی قفس کی کہانی ہے تو دوسری طرف شطرنج کے بازیگروں کا جوش وخروش ہے۔ واجد علی نے جو ایجادی قفس بنوایا اور نیر مسعود نے قاری کو اس سے روبرو کرایا اسی ایجادی قفس میں پریم چند کے دونوں بازیگر شہ اور مات کا کھیل کھیلتے ہیں۔ جتنا پرندے ایجادی قفس میں پھدک سکتے تھے اتنا ہی خود واجد علی شاہ بھی حاکم وقت ہونے کے باجود اپنا حکم چلا سکتے تھے۔ جس وقت واجد علی شاہ نے ایجادی قفس بنوایا، اس وقت ان کو اس بات کا احساس بھی نہیں رہا ہوگا کہ یہ ایجادی قفس وہ ان پرندوں کے لئے نہیں بنوا رہے ہیں بلکہ اسے خود اپنے اور اپنی رعایا کے لئے بنوا رہے ہیں۔ نواب اور ان کے ملازمین پرندوں کو اپنے ایجادی قفس میں جس طرح چاہتے رکھتے اور جو بولی چاہتے ان کو سکھاتے بعینہ یہی عمل اس دوسرے قفس کی تھی جسے انگریز نے اپنی چالوں سے بنایا تھا جس میں نواب کی حیثیت ان پرندوں سے زیادہ نہیں تھی جو ان کے ایجادی قفس میں قید تھے۔ ہاں ان دونوں میں فرق اتنا ضرور تھا کہ نواب کو اپنے پرندوں سے محبت تھی، وہ اپنی میناؤں کو پیار سے مختلف ناموں مثلاً چلبلی بیگم، حیادار دلہن، نازک قدم، آہو چشم، زہرہ پری اور فلک آرا کے نام سے پکارتے تھے اور ان کی ناز برداری کرتے تھے۔ مگر یہاں وہ جس کے قیدی تھے اس کو ان سے نہ کوئی محبت تھی اور نہ ہی انسیت۔ اس کو اگر کوئی مطلب

تھا تو صرف حکومت سے کیونکہ وہی اس کا مطمح نظر تھا۔واجد علی شاہ کی صف میں کوئی فلک آرا بھی نہیں تھی جو یہ بتا دیتی کہ:-

فلک آرا شہزادی ہے، دودھ جلیبی کھاتی ہے۔

جو اشارہ ہوتا کہ واجد علی شاہ کوئی عام شخص نہیں بلکہ شاہ اودھ ہیں جن کے دسترخوان پر لوگ بیٹھنا اپنی توقیر سمجھتے تھے۔

جب واجد علی شاہ قیدی فرنگ ہوئے تو ان دونوں افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے انداز میں اسے بیان کیا لیکن ان دونوں نے بھی اپنی پوری کہانی میں کسی ایسے شخص کی نشاندہی نہیں کی ہے جس میں مینا فلک آرا کے برابر بھی ہمت ہو۔ پریم چند نے ان الفاظ میں اس واقعہ کو بیان کیا ہے:-

''نواب گھر سے اسی طرح رخصت ہوئے جیسے لڑکی روتی پیٹتی سسرال جاتی ہے، بیگمیں روئیں ،نواب روئے ،مامائیں ،مغلانیاں روئیں ،اور بس سلطنت کا خاتمہ ہو گیا، کسی بھی بادشاہ کی معزولی اتنی صلح آمیز، اتنی بے ضرر نہ ہوئی ہوگی، کم از کم تاریخ میں اس کی نظیر نہیں۔''(1)

جب کالے خاں کو جیل سے رہائی ملی اور وہ گھر کے لئے نکلے ان کو نہیں معلوم تھا کہ باہر کے حالات کیا ہیں حالانکہ اس وقت واجد علی شاہ تخت سے اتار کر کلکتہ بھیجے جا چکے تھے۔ نیر مسعود نے اس منظر اس طرح پیش کیا ہے:-

'' کچھ دور تو میں اپنی دھن میں نکلا چلا گیا،، پھر مجھے سب کچھ بدلا بدلا معلوم ہونے لگا، شہر پر عجیب سی مردنی چھائی ہوئی تھی ، چوڑے راستوں پر گوروں کے فوجی دستے گشت کر رہے تھے اور میں جس گلی میں مڑتا اس کے دہانے پر انگریزی فوج کے دو تین سپاہی جمے ہوئے نظر آتے تھے۔ گلیوں کے اندر لوگ ٹولیاں بنائے ، چپکے چپکے آپس

میں باتیں کر رہے تھے، مجھے گھر پہنچنے کی جلدی تھی ،اس لئے کہیں رکا نہیں ،لیکن ہر طرف ایک ہی گفتگو تھی ،ر کے بغیر بھی مجھے معلوم ہو گیا کہ اودھ کی بادشاہی ختم ہو گئی ،سلطان عالم واجد علی شاہ کو تخت سے اتار دیا گیا ہے۔'' (2)

نیر مسعود نے بھی کسی بھی ایک ایسے شخص کی طرف نشان دہی نہیں کی جو سلطان عالم کے لئے گھر سے نکلا ہو۔یعنی اس وقت اودھ میں مینا فلک آرا سے بھی پست ہمت لوگ تھے جن میں کچھ بولنے کی ہمت اور سکت نہیں تھی۔

اگر ان دونوں کہانیوں کا موازنہ کیا جائے تو دونوں میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔فنی طور سے نیر مسعود کی کہانی پریم چند کی کہانی سے بالاتر ہے۔ پریم چند کی کہانی سپاٹ ہے،اور بیانیہ کمزور،یہی وجہ ہے کہ وہ بار بار کہانی میں خود در آتے ہیں اور کہانی سنانے کے بجائے خود تقریر کرنے لگتے ہیں وہ شعوری طور پر کہانی اور قاری کے مابین حارج ہوتے ہیں۔ایسا لگتا ہے کہ پریم چند کی گرفت کہانی پر کمزور ہے اس لئے وہ اپنے قاری کی توجہ اصل موضوع کی طرف مبذول کرانے کے لئے اس کی رہنمائی کرنے لگتے ہیں۔تخلیق کار کا کہانی میں در آنا فنی طور سے کوئی مستحسن عمل نہیں ہے بلکہ اچھی کہانی وہ ہوتی ہے جس میں تخلیق کار کے بجائے کہانی اور اس کے کردار قاری کی رہنمائی کریں مگر پریم چند کی اس کہانی میں ایسا نہیں ہے ۔کہانی اور قاری کے مابین تخلیق کار کے حارج ہونے کی چند مثالیں پیش کرتا ہوں:-

کہانی کار اپنی کہانی کا آغاز اس طرح کرتا ہے۔

"واجد علی شاہ کا زمانہ تھا،لکھنؤ عیش و عشرت میں ڈوبا ہوا تھا،چھوٹے، بڑے ،غریب،امیر سب ہی عیش و مستی میں غرق تھے،کوئی رقص و موسیقی کی محفل سجاتا تھا ،کوئی افیون کی پینک میں مزے لیتا تھا،زندگی کے ہر ایک شعبے میں رنگینی چھائی ہوئی تھی،سیاست میں،ادب اور آرٹ میں،مجلسی زندگی میں،صنعت وحرفت میں،باہمی

برتاؤاور لین دین میں ،غرض کی ہر جگہ نفس پرستی اور عیش وعشرت کی چھاپ تھی"
۔(طوالت کی بنا پر بقیہ حصہ حذف کیا جاتا ہے)

دوطویل پیراگراف کے بعد اصل کہانی شروع ہوتی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ کوئی کہانی نہیں مضمون ہو جس میں اودھ کے حالات کے بارے میں خامہ فرسائی کی گئی ہے ۔کہانی کار کہانی اور قاری میں ابتدا سے ہی حارج ہو جاتا ہے۔

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:۔

محلے میں دو چار بڑے بوڑھے تھے۔وہ طرح طرح کی بدگمانیاں کرنے لگے،اب خیریت نہیں ہے،جب ہمارے رئیسوں کا یہ حال ہے تو ملک کا خدا ہی حافظ ہے۔یہ سلطنت شطرنج کے ہاتھوں تباہ ہوگی ،لچھن برے ہیں،ملک میں واویلا مچا ہوا تھا ،رعایا دن دہاڑے لٹتی تھی مگر کوئی اس کی فریاد سننے والا نہ تھا۔دیہاتوں کی ساری دولت لکھنؤ میں کھنچی چلی آتی تھی اور یہاں عیش وعشرت میں صرف ہو جاتی تھی ،انگریز کمپنی کا قرضہ روز بروز بڑھتا جاتا تھا،اس کی ادائیگی کی کسی کو فکر نہ تھی ،یہاں تک کہ سالانہ ٹیکس بھی ادا نہ ہو سکتا تھا،ریزیڈینٹ بار بار تاکیدی خطوط لکھتا،دھمکیاں دیتا مگر یہاں سارے لوگ نشے میں چور تھے،کسی کے کانوں پر جوں نہ رینگتی تھی ۔(3)

پریم چند نے کہانی ان جملوں پر چھوڑی تھی "بیگم صاحبہ کہتیں ، مجھے تو یہ کھیل خود ایک آنکھ نہیں بھاتا، پر کیا کروں،میرا کیا بس ہے؟

اس کے بعد پریم چند نے اتنی لمبی چوڑی تقریر کی اور ملک کے ذمیداران وعوام پر ماتم کیا،دوبارہ وہ کہانی کی طرف ستانے کے بعد آتے ہیں اور لکھتے ہیں:۔

"خیر میر صاحب کے دیوان میں شطرنج ہوتے کئی مہینے گذر گئے"۔یعنی کہانی کا اب دوبارہ انسلاک ہوا ہے۔اسے فنی سقم کے سوا کچھ اور نہیں کہا جا سکتا ہے۔

دوسری مثال دیکھئے:-

''ادھر ملک میں سیاسی حالت خطرناک ہوتی جاتی تھی، کمپنی کی فوجیں لکھنؤ کی طرف بڑھتی چلی آتی تھیں، شہر میں ہلچل مچی تھی، لوگ اپنے اپنے بال بچوں کو لے کر دیہاتوں کی طرف بھاگے چلے جارہے تھے، لیکن ہمارے دونوں کھلاڑیوں کو اس کی ذرا بھی فکر نہ تھی۔ وہ گھر سے چلتے تو گلیوں میں ہو کر، کہیں کسی بادشاہی ملازم کی نگاہ نہ پڑ جائے، ہزاروں روپئے کہ سالانہ جاگیر مفت ہی میں ہضم کرنا چاہتے تھے۔'' (4)

تیسری مثال دیکھیں:-

چار کا گجر بج رہا تھا کہ فوج کی واپسی کی آہٹ ہوئی۔ نواب واجد علی شاہ پکڑ لئے گئے تھے، اور فوج انہیں نامعلوم مقام پر لے جارہی تھی، شہر میں نہ کوئی ہلچل تھی نہ کوئی مار کاٹ، یہاں تک کہ کسی جانباز نے ایک قطرہ خون بھی نہ بہایا، نواب گھر سے اسی طرح رخصت ہوئے جیسے لڑکی روتی بیٹی سسرال جاتی ہے، بیگمیں روئیں، نواب روئے، ماما ئیں، مغلانیاں روئیں، اور بس سلطنت کا خاتمہ ہو گیا، کسی بھی بادشاہ کی معزولی اتنی صلح آمیز، اتنی بے ضرر نہ ہوئی ہوگی، کم از کم تاریخ میں اس کی نظیر نہیں، یہ وہ اہنسا نہ تھی جس پر فرشتے خوش ہوتے ہیں، یہ وہ پست ہمتی تھی، جس پر بڑے بڑے بزدل آنسو بہاتے ہیں۔

اودھ کا فرماں رواں قیدی بنا چلا جاتا تھا اور لکھنؤ عیش کی نیند میں مست تھا، یہ سیاسی زوال کی انتہا تھی۔ (5)

پھر لکھتے ہیں:-

مرزا نے کہا حضور نواب صاحب کو ظالموں نے قید کر لیا ہے۔

یعنی اب کہانی دوبارہ شروع ہوتی ہے۔ یہاں بھی کہانی کا ربط میں آجاتا ہے، جس کے داخلی شواہد موجود ہیں۔ جب فوج مسجد کے پاس سے گذری تھی اور یہ واقعہ اہم تھا تو کہانی کا

رکفوج کے ساتھ جانا چاہئے تھااور وہاں کے حالات وواقعات سے قاری کوواقف کراتا خواہ چند ثانئے کے لئے ہی جاتا مگر ایسا نہ کر کے قاری شطرنج کے پاس بیٹھے بیٹھے ہی ماتم کر رہا ہےاور جب فوج واپس آجاتی ہےتو وہ کہانی دوبارہ شروع کرتا ہے جتنی دیر فوج شہر میں رہتی ہے کہانی کا رصرف ماتم کرتا ہےاور کہانی کے بیچ حارج رہتا تا ہے۔

اس کے برعکس نیر مسعود کا فن نکھرا نکھرا ہے وہ ابتدا سے ہی کہانی پر اپنی گرفت مضبوط رکھتے ہیں اور کہیں بھی خود حارج ہونے کی کوشش نہیں کرتے ہیں بلکہ کہانی آبشار کی طرح خود بخود آگے بڑھتی چلی جاتی ہےاور قاری اس کے ساتھ بہتا ہوا چلا جاتا ہے۔نیر مسعود کی کہانی سپاٹ نہیں ہے بلکہ زبان و بیان کے ساتھ ہی انہوں نے اپنی کہانی میں علائم کا بھی استعمال کیا ہے۔ایجادی قفس ان کی ایک ایسی افسانوی علامت ہے جو اس سے قبل کہیں اور نہیں دکھائی دیتی۔یوں تو اکثر و بیشتر بادشاہوں کو چرند و پرند پالنے کا شوق رہا ہے جس کی تاریخ لکھی گئی مگر نیر مسعود نے جس نو تاریخیت کا مظاہرہ اپنی اس کہانی میں تخلیقی وفور کے ساتھ کیا ہے اس کی مثال ادب میں نہیں ملتی۔انہوں نے اودھ کی تاریخ کو اس کے اصل پس منظر میں علائم کے ساتھ بیان کیا ہے۔میرا مقصد ان کی تاریخ نویسی سے بحث کرنا نہیں ہے بلکہ اصل یہ دکھانا ہے کہ وہ کس فنی رچاؤ کے ساتھ کہانی تخلیق کرتے ہیں جس میں تاریخ بھی مسخ نہیں ہو پاتی،اس کے برعکس قاضی عبدالستار نے بھی تاریخی ناول لکھےاور عبد الحلیم شرر نے بھی مگر ان دونوں کے یہاں تاریخی شعور اصل کے ساتھ ہونے کے بجائے تخلیقیت میں جذب ہو گیا،حالانکہ تخلیقی ادب میں تاریخ کی تلاش کار عبث ہے لیکن اگر کوئی تخلیق کار اس کی استطاعت رکھتا ہواور اس کو تاریخ پیش کرنے کا ایسا سچا شعور ہو تو اس کا اعتراف بھی ضروری ہے۔لیکن ایک جگہ نیر مسعود اس باب میں پھسلے ہیں،انہوں نے ایسا کیوں کیا یہ سمجھ سے بالاتر ہے۔کالے خاں جب قید سے رہا ہوااور گھر کی طرف چلا اور

اس کو معلوم ہوا کہ واجد علی شاہ معزول کئے جا چکے ہیں اور قید فرنگ میں وہ کلکتہ بھیج دیئے گئے اس کا بیان وہ آخر میں کرتا ہے۔ ایسے موقع پر وہ لکھتے ہیں:۔

"ر کے بغیر مجھے معلوم ہو گیا کہ اودھ کی بادشاہی ختم ہو گئی، سلطان عالم واجد علی شاہ کو تخت سے اتار دیا گیا ہے، وہ لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے ہیں، اودھ کی سلطنت انگریزوں کے ہاتھ میں آ گئی ہے"

اس پیراگراف میں انہوں نے قید فرنگ کا ذکر کرنے کے بجائے "لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے ہیں" جیسے جملے کا ستعمال کیا ہے۔ جبکہ بہر صورت واجد علی شاہ کی گرفتاری اور کلکتہ بھیجا جانا اس وقت کا سب سے اہم واقعہ ہے۔ پتہ نہیں کیوں نیر مسعود نے حقیقت لکھنے کے بجائے ایک عام سا جملہ استعمال کیا ہے۔ حالانکہ اس جملے سے کہانی پر کوئی فرق نہیں پڑتا لیکن مرقوم جملے سے کہانی پر یہ فرق ضرور پڑتا ہے کہ قاری کے ذہن میں سوال کلبلانے لگتا ہے کہ واجد علی شاہ گئے کہاں؟ اس وقت وہ کیا کر رہے ہیں؟ کیا وہ دوبارہ حصول حکومت کت لعت کوئی لائحہ عمل تیار کر رہے ہیں، انگریزوں سے لڑنے کے لئے نئی فوج تشکیل دے رہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ یہ غیر ضروری ذہنی انتشار ہے جس میں قاری کو مبتلا کیا گیا ہے ۔حالانکہ میں فکشن کو تاریخ نہیں مانتا لیکن فکشن کی بھی اپنی ضروریات ہوتی ہیں اس کا اپنا متن ہوتا ہے جس کے ایک ایک لفظ سے قاری کا انسلاک اور جڑاؤ ہوتا ہے۔ وہ ہر جملہ اور ہر پیراگراف بہت سوچ سمجھ کر پڑھتا ہے اور جہاں کوئی بات نہیں سمجھ میں آتی ہے یا سوالات ابھرتے ہیں تو وہ فوراً ٹھٹھک کر سوچنے لگتا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ ایسے سوالات چھوڑے جائیں جہاں غور و فکر سے قاری پر کچھ سربستہ راز منکشف ہوں جیسے خود نیر مسعود نے آخر میں کیا ہے لیکن ایسے سوالات چھوڑنے سے اجتناب ضروری ہے جو ضیاع وقت، ذہنی انتشار کا سبب اور لا حاصل ہوں۔

نیر مسعود اور پریم چند کی زبان میں بھی کافی فرق ہے، پریم چند کے یہاں سیدھا بیانیہ ہے، وہ بہت سیدھے اور سادے انداز میں اپنی بات کہتے ہیں جیسے کوئی کہانی لکھ نہیں رہا ہو بلکہ سنا رہا ہو جس میں زبان کے رچاؤ کا خاص خیال نہیں رکھا جاتا مگر نیر مسعود نے اس کے برعکس اپنی کہانی میں زبان اور خاص کر اودھ کی زبان کو اس کے رچاؤ کے ساتھ پیش کیا ہے۔

کالے خاں کی بیٹی فلک آرا اپنے والد سے کہتی ہے کہ وہ اس کے لئے ایک پہاڑی مینا لا دیں اس کو نیر مسعود دیکھئے کس انداز میں پیش کرتے ہیں۔

"خود اس نے ابھی فرمائشیں کرنا نہیں سیکھا تھا، لیکن ایک دن مجھ سے باتیں کرتے کرتے اچانک بولی:

ابا، اللہ ہمیں پہاڑی مینا لا دو

میں چپ رہ گیا، بیوی کے مرنے کے بعد میں نے قسم کھالی تھی کہ اب گھر میں کوئی پرندہ نہیں لاؤں گا"۔(6)

دوسری جگہ لکھتے ہیں:-

دوسرے دن میں وقت سے بہت پہلے گھر سے نکل کھڑا ہوا، ننھی فلک آرا نے روز کی طرح چلتے چلتے یاد دلایا:

ابا ہماری پہاڑی مینا........ ہاں بیٹی لائیں گے.........

آپ روز بھول جاتے ہیں گے، اس نے ٹھنک کر کہا اور میں دروازے باہر آ گیا۔(7)

ان دونوں مثالوں کی قرات ذرا غور سے کی جائے تو دونوں میں لسانی رچاؤ بدرجہ اتم موجود ہے۔فلک آرا کی زبان ذرا دیکھیں اور پھر لکھنؤ کی زبان پر غور کریں ایسا لگتا ہے کہ نیر مسعود کوئی ٹیپ ریکارڈر ہیں انہوں نے جو سنا رقم کر دیا۔اس افسانے میں صرف یہی دو مثالیں نہیں ہیں بلکہ پوری کہانی زبان کی صلابت کی منہ بولتی مثال ہے اور کیوں نہ ہو نیر

مسعود خود بھی تو اسی مٹی گوندھے گئے ہیں جب کہ پریم چند کے یہاں سب کچھ کسی ہے۔

نیر مسعود کی کہانی ہر اعتبار سے پریم چند کی کہانی کے مقابلے دلچسپ ہے۔ پریم چند کے یہاں سب کچھ واضح ہے قاری کو کہیں ذہن پر زور ڈالنے کی ضرورت نہیں پڑتی ہے بلکہ دو دو چار کی طرح سب عیاں، ہر چیز منکشف ہے، فنی اعتبار سب کچھ عیاں ہونا ،پوری کہانی میں کوئی بات قابل گور نہ ہونا فنی طور سے مستحسن نہیں جبکہ نیر مسعود کے یہاں تہہ داری ہے،اس کی تفہیم کے لئے ذہن پر بوجھ ڈالنا پڑتا ہے اور غور وفکر کرنا پڑتا ہے تب جا کر کہیں اس کے سرے گرفت میں آتے ہیں۔اس کے باوجود یہ دونوں کہانیاں ایک ساتھ مل کر ہی زوال اودھ کی کہانی اور اس کے اسباب ومحرکات سے قاری کو واقف کراتی ہیں۔جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں شطرنج کے کھلاڑی شاہ عالم کے ایجادی قفس میں پھنس کر اپنے سبھی مہروں کے ساتھ بازی ہار جاتے ہیں اور خود شاہ عالم قیدی فرنگ ہو جاتے ہیں۔

مراجع ومصادر:

(1)(پریم چند کے مختصر افسانے،صفحہ 230 مطبوعہ نیشنل بک ٹرسٹ،انڈیا،نئ دہلی 1978 مرتب: رادھا کرشن)

(2) (صفحہ 204 طاؤس چمن کی مینا،مطبوعہ عرشیہ پبلی کیشن دہلی،2013)

(3) پریم چند کے مختصر افسانے،صفحہ 227

(4) پریم چند کے مختصر افسانے،صفحہ 229

(5) پریم چند کے مختصر افسانے،صفحہ 230

(6) طاؤس چمن کی مینا،صفحہ 157

(7) طاؤس چمن کی مینا ،صفحہ 159

نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کا مسئلہ

تنویمی کیفیت کے افسانہ نگار نیر مسعود نے اپنی کہانیوں کے توسط سے ایک نئی دنیا خلق کی ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے بڑی فنکاری کے ساتھ افسانے کو ایک نئی جہت اور نیا قالب دیا ہے لیکن نیر مسعود کے باذوق قاری/ ناقدین نے ان کو ایک ایسا مشکل افسانہ نگار قرار دیا ہے جس کی تفہیم مشکل ہے حالانکہ یہ پورا سچ نہیں ہے ، یقیناً انہوں نے ایسا بیانیہ تشکیل دیا ہے جو دوسرے افسانہ نگاروں سے مختلف ہے جس میں تنویمی کیفیت کی کارفرمائی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اور قاری دونوں ایک ہی کیفیت میں ہیں۔ دراصل ترتیب متن کے طریق اور کہانی کہنے کے انداز سے یہ کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ اب تک نیر مسعود کے فن کی تفہیم کے لئے نہ صرف الگ راہ اختیار کی گئی ہے بلکہ الگ لفظیات کا بھی سہارا لیا گیا ہے، ان لفظیات نے بھی نیر مسعود کو مشکل ترین افسانہ نگار بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

فکشن کے لئے پلاٹ ایک اہم جز ہے جس کے بغیر کوئی چارہ کار نہیں ہے کیونکہ افسانے کا یہ وہ جز ہے جس کے سہارے نہ صرف کہانی آگے بڑھتی ہے بلکہ وقوعات کی ایک ایسی ترتیب بنتی ہے جس سے نفس مسئلہ کی تفہیم بآسانی کی جاسکتی ہے، اگر کسی کہانی میں پلاٹ نہ ہو تو متعدد/منتشر وقوعے ہوسکتے ہیں ایک مکمل کہانی وجود میں نہیں آسکتی ہے۔ زیادہ تر ناقدین نے نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کے وجود سے ہی انکار کیا ہے ۔ پاکستان کے فکشن ناقد محمد حمید شاہد نے ''نیر مسعود کے افسانوں میں ہیئت کی ہیبت کاری'' کے عنوان سے مضمون لکھا جو ان کی کتاب ''اردو افسانہ: صورت و معنیٰ'' میں شامل ہے۔ اسی طرح پروفیسر قاضی افضال حسین اور پروفیسر شافع قدوائی سمیت پروفیسر عتیق

اللہ نے مضامین لکھے اور نیر مسعود کے فن کی تفہیم کی کوشش کی۔اہم بات یہ ہے کہ ان ناقدین نے افسانے میں پلاٹ کے لئے لفظ ''پلاٹ'' کا استعمال نہیں کیا ہے بلکہ بڑی چابکدستی اور کمال ہوشیاری سے اس کے لئے الگ الگ لفظیات کا استعمال کیا ہے مثلا ''''ہیئت کی ہیئت کاری''،''منطقی ترتیب''علت ومعلول''وغیرہ یہ ایسی لفظیات/تراکیب ہیں جو پلاٹ کے متوازی استعمال کی گئی ہیں اور ان ناقدین نے پلاٹ کے لئے ہی ان لفظیات کا استعمال کیا ہے،لیکن کیا لفظیات کے بدل جانے سے افسانے کا قالب اور اس کا اسٹرکچر بدل جائے گا؟ آخر ان ناقدین نے لفظ ''پلاٹ'' کا استعمال کیوں نہیں کیا؟ جب بھی کسی فن پارے کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے تو اس فن کی اصولیات/قواعدیات کو سامنے رکھا جاتا ہے اور ان کے مطابق فن پارے کو دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن یہاں سرے سے لفظ ''پلاٹ'' کو ہی غائب کر دیا گیا ہے،اس وجہ سے بھی نیر مسعود کی تفہیم مشکل ہوئی ہے اور عام قاری پر پہلے ہی ''ہیبت'' طاری ہو گئی۔نیر مسعود اتنے مشکل افسانہ نگار نہیں ہیں جتنے باور کرایا جاتا ہے۔ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ دوسروں سے مختلف ہیں،وہ ایضاح سے زیادہ اغطاف میں یقین رکھتے ہیں،اسی لئے وہ بیان کرنے سے زیادہ چھپانے کی کوشش کرتے ہیں مگر جو وہ چھپاتے ہیں وہ آسانی سے سمجھ میں بھی آسکتا ہے لیکن اس کے لئے ارتکاز شرط ہے۔

عام افسانہ نگاروں کے مقابلے ان کی کہانیاں ذرا طویل بھی ہوتی ہیں اور ان کے یہاں وقوعے بھی زیادہ ہوتے ہیں کیونکہ ان کا راوی بڑا آزاد منش ہوتا ہے،سیر سپاٹا اس کا محبوب مشغلہ ہے۔دوسری اہم بات یہ کہ ان کا راوی نوخیز بھی ہے جس کی وجہ سے وقوعے زیادہ ہوتے اور پھر راوی واہمے کا بھی شکار ہے،اس لئے جس قدر وقوعے رونما ہوتے ہیں اس سے کہیں زیادہ واہمے در آتے ہیں ایسے میں اگر قاری نے ان کو رواروی میں پڑھنے کی کوشش کی تو اس کے ہاتھ کچھ نہیں لگے گا،اس لئے نیر مسعود

کی تفہیم کے لئے پہلی شرط ارتکاز ہے تا کہ کوئی وقوعہ ذہن سے پھسلنے نہ پائے۔ایک بات اور واضح کردوں کہ نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ بہت مضبوطی کے ساتھ موجود ہے،سبھی کہانیاں پلاٹ پر ہی استوار کی گئی ہیں بس چند کہانیاں ایسی ہیں جن میں کچھ وقوعے ایسے بیان کئے گئے ہیں جو پلاٹ کے دائرے سے باہر نکلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔درحقیقت یہ واہمے ہیں جن پر وقوعے کا التباس ہے،اب یہ کام قاری کا ہے کہ وہ وقوعہ اور اور واہمہ میں تمیز کرے،اگر کسی نے واہمے کو واقعہ مان لیا تو ایسی صورت اس کا منطقی ترتیب اور علت ومعلول کا شکار ہوجانا کوئی بعید بات نہیں ہے۔اوجھل،سیمیا،مار گیر،عطر کافور،تحویل اور سلطان مظفر کا واقعہ نویس ایسی کہانیاں ہیں جن میں وقوعے اور واہمے مدغم ہوگئے ہیں،افسانہ نگار واقعے سے ایک طرف مڑا اور واہمے پر آ گیا یا پھر واہمے سے نکل کر حقیقی وقوعے بیان کرنا شروع کردیا۔ایسے میں احتیاط اور کہانی پر ارتکاز سے ہی اس کے سرے قاری کی گرفت میں آئیں گے۔

سب سے پہلے یہ دیکھ لیا جائے کہ واقعہ کیا ہے:

قاضی افضال حسین نے اپنے 'مضمون نیر مسعود کا فن' کی ابتدا میں لکھا ہے:

''داستان،اساطیر یا Myth سے جدید فکشن کو ممتاز کرنے کیلئے خود واقعہ کی یہ تعریف کی گئی ہے کہ ان مذکورہ تمام بیانوں کے علی الرغم جدید افسانے میں واقعہ،سبب اور نتیجہ کے رشتے سے مربوط ہوتا ہے یعنی ہر واقعہ کا ایک خفی یا جلی سبب ہوگا جس کے نتیجے میں صورتحال تبدیل ہوگی اور اس رشتے کو قابل یقین (اکثر قابل تصدیق) طریقوں سے پیش کیا جانا مستحسن ہے یا اسے استدلال کے ذریعے منطقی سطح پر بیان کیا جانا ممکن ہونا چاہئے۔''(1)

یعنی کہانی/افسانہ/واقعہ،سبب اور نتیجہ (پلاٹ) کے رشتے سے مربوط ہوتا ہے۔اگر

اس میں ارتباط نہیں ہے تو وہ کہانی نہیں ہوسکتی ہے۔

واقعہ کی تعریف کے بعد ''واہمہ'' کی تعریف کا علم بھی ضروری ہے تا کہ دونوں میں امتیاز کیا جا سکے۔ پلاٹ کی بحث کے لئے آخرالذکر کا علم بہت اہم ہے کیونکہ اسی وجہ سے نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ کا مسئلہ پیدا ہوا اور ناقدین نے ان کے افسانوں کو مشکل ترین بنادیا۔ نیر مسعود خود لکھتے ہیں:

''جو موجود نہیں ہے اس کا وجود صاف دکھائی دیتا ہے اور یہ دکھائی دینا نظر کا دھوکہ نہیں ہوتا۔''(2)

اسی کو قاضی افضال حسین نے اس طرح تعبیر کیا ہے ''غیر موجود کو موجود کی لفظیات میں (یعنی واہمہ/غیر مرئی کو مرئی/ واقعہ کی زبان میں) بیان کرنا۔''(3)

واہمہ کی مثال دیکھئے:

''میں نے مڑ کر ان دونوں کو دھنسا ہوا دروازہ پار کرتے دیکھا، ایک بار پھر مجھے شبہ ہوا، کہ سفید چبوترے پر سیاہ پایوں کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ میں چبوترے کی طرف مڑا اور دیر تک پایوں پر نظریں گاڑے رہا۔ مجھے ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ میری آنکھیں پتھرائی جا رہی ہیں۔ اور اسی کے ساتھ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ پایوں کے اوپر ایک چھوٹی سے عمارت جھلک کر غائب ہوئی۔ کئی مرتبہ ایسا ہی ہوا اور مجھے یقین ہو گیا کہ اس عمارت کا نمودار ہونا میرا واہمہ ہے۔ اور مجھے یہ بھی یقین ہو گیا کہ میں اسے روبرو نہیں دیکھ سکتا۔ میں نے ایک بار پھر پایوں پر نظریں جما دیں اور کچھ دیر بعد مجھے محسوس ہوا کہ یہ عمارت رنگین پتھر کی انہیں اینٹوں سے بنی ہے جن کے ٹکڑے چبوترے کے نیچے بکھرے ہوئے ہیں، پھر مجھے اس عمارت میں خوبصورت باریک کنگروں کا احساس ہوا، اسی کے ساتھ مجھے کہیں دور پر ہلکے ہلکے شور کا احساس ہوا۔ میری نظریں پایوں کے ساتھ بندھ کر رہ گئیں تھیں۔ اسی وقت

مجھ کو اپنے کندھے کے اوپر مالک کی آواز سنائی دی۔"(4)

اس طرح کی عبارتیں نیر مسعود کے افسانے میں جا بجا مل جائیں گی، جن پر وقوعے کا التباس ہوگا لیکن اگر ایسی عبارتوں کی لفظیات اور ان کے مفاہیم پر غور کر لیا جائے تو فوراً سمجھ میں آ جائے گا کہ واقعہ نہیں واہمہ ہے۔

ابتدا میں اس بات کا ذکر کیا گیا تھا کہ ناقدین نے نیر مسعود کی کہانیوں سے پلاٹ کو منہا کر دیا ہے، اس میں بڑا ہاتھ خود تخلیق کار کا بھی ہے جس نے ناقدین اور قاری دونوں کو بھٹکانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے خود انٹرویو میں ایسی بات کہی ہے۔ افسانہ ،مراسلہ، مشمولہ، عطر کافور کے سلسلے میں نیر مسعود کہتے ہیں:

"اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ کوئی انوکھی بات ہے لیکن اس کے لکھنے میں بہت محنت کی تھی کیوں کہ یہ ارادہ نہیں تھا کہ بالکل سپاٹ کہانی ہو"۔(5)

نیر مسعود کے پلاٹ والے بیان کو درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ قاری کو بھٹکانے کی کوشش بھی ہو سکتی ہے۔ (تفصیل آگے آئے گی) یوں بھی کسی فن پارے کو تخلیق کار کے بیانات کی روشنی میں دیکھنے اور اس کی تفہیم کرنے کے بجائے متن کی روشنی میں ہی اس کی تفہیم کی جانی چاہیے۔

نیر مسعود کہتے ہیں کہ "بالکل واضح خاتمہ میں اچھا نہیں معلوم ہوتا"(6)

اسی طرح وہ اپنے اسی انٹرویو میں کہتے ہیں:

"بہر حال کوشش تو یہی ہے کہ اگر کوئی بات کہنا ہے تو اسے سیدھے سیدھے ڈسکورس کی صورت میں نہ کہا جائے بلکہ ایسے کہا جائے کہ اس کا مطلب نکل آئے غور کرنے پر، میری کوشش تو یہی ہوتی ہے کہ کوئی جملہ ایسا نہ لکھا جائے جو مبہم ہو اور پڑھنے والا کہے کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ رہی یہ بات کہ یہ کیوں لکھا ہے تو اس کا جواب ظاہر ہے کہ بہت سی

جگہ دے سکتے ہیں بہت سی جگہ نہیں دے سکتے اور فرض سمجھتے نہیں اپنا۔"(7)

محولہ بالا بیانات نے ناقدین کو پلاٹ کے انہدام اور میجیکل رئیلزم کی طرف متوجہ کیا، واضح خاتمہ نہ کرنا جیسا کہ طاؤس چمن کی مینا، مارگیر اور سیمیا وغیرہ میں ہے اور سیدھی بات نہ کہنا جیسا کہ اکثر و بیشتر افسانوں میں ہے۔ یہیں سے ناقدین کو پلاٹ کے انہدام کا التباس بھی ہوا۔ دراصل نیر مسعود فنی طور پر آزاد افسانہ نگار ہیں وہ کسی چوکھٹے میں فن کو قید نہیں کرتے ہیں لیکن ایسا نہیں ہے کہ وہ پلاٹ کو ہی منہدم کر دیتے ہوں بلکہ پلاٹ پر ہی ان کی کہانیاں استوار ہیں البتہ یہ پلاٹ پریم چند کے پلاٹ کی طرح نہیں ہیں۔ ان کی کہانیوں پر سہل نگاری کا التباس ہے، ذہنی مشق کے بعد ہی پلاٹ کے سرے پیوست ملیں گے ورنہ عام طور سے کڑیاں بکھری ہوئی نظر آئیں گی، جن کو پلاٹ کے انہدام کا نام دیا جاتا ہے۔ ہاں یہ بھی ہے کہ دوسرے افسانہ نگاروں کے برعکس ان کے یہاں اس طرح کے زوائد ضرور موجود ہیں جن کا متن سے کوئی انسلاک نہیں معلوم ہوتا ہے۔ متن کے ایسے حصے قاری کیلئے متن کی تفہیم کو نہ صرف مشکل بنا دیتے ہیں بلکہ ان حصوں کی وجہ سے پورا متن مدغم ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ قاری کی نظر جب متن کے اِن حصوں پر جاتی ہے تو نیر مسعود کے انداز بیان کی وجہ سے ایسا لگتا ہے کہ وہ داستان سنا رہے ہوں جس میں بہت سی چیزیں زوائد بیان کر دی جاتی ہیں بعض مرتبہ احساس ہوتا ہے کہ وہ تنویمی کیفیت میں کچھ بیان کر رہے ہیں جس کے مفہوم کا سرا ان کے ہاتھ میں بھی نہیں ہے۔ یوں بھی وہ ساگری سین کو دیئے گئے انٹرویو میں کہہ چکے ہیں کہ وہ قاری کیلئے نہیں لکھتے ہیں۔

سب سے پہلے نیر مسعود کے افسانے میں پلاٹ سے متعلق ناقدین کے بیانات دیکھتے ہیں:

پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

''ان افسانوں (نصرت، یا سیمیا) میں گوتھک فکشن کا وہ عنصر بھی برقرار ہے جو ہیئتوں کو مسخ کرنے اور توڑنے پھوڑنے سے عبارت ہے۔ پر اسرار صحن، دالان، زینے اور گلیارے، ڈیوڑھیاں اور چوکھٹیں، چھتیں، محرابیں اور عمارتیں، سیمیا میں کتے کا مالک، نصرت میں بوڑھا جراح، تحویل میں نوروز، اور شیشہ گھاٹ میں بی بی اور پریا جیسی عجیب الخلقت اور ان کے غیر معروف اسما ہمارے ذہنوں میں گوتھک فکشن کا تاثر ابھارتے ہیں، جس میں سریت، سنسنی خیزی اور ہولناکی کی قدر مشترک ہے۔'' (8)

'ہیئتوں کو مسخ کرنا' اس کا مطلب پلاٹ کا انہدام ہے۔ یعنی نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوا ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس لکھتے ہیں:

''نیر مسعود کے یہاں اگر کوئی ماورائیت ہے تو یہ ان کے فکشنی آرٹ کی پیدا کردہ ہے۔ ان کا افسانہ اپنی فنی وجودیات کو اس شدت سے باور کراتا ہے کہ اس دنیا کا احساس انتہائی مدھم ہو جاتا ہے جس کی ترجمانی یا نقل ان کا افسانہ کرتا ہے اور اس کی جگہ ایک 'اور' دنیا ان کے قاری کو درپیش ہوتی ہے۔'' (9)

ڈاکٹر ناصر عباس کے مذکورہ بیان کو اگر غور سے دیکھا جائے تو اس میں دو باتیں کہی گئی ہیں، ایک ماورائیت اور دوسری نقل کی گئی دنیا کا دوسری دنیا ہونا۔ ماورائیت کو مافوق الفطرت نہیں کہا گیا ہے بلکہ اس کو ان کے فن/فکشن کا زائدہ بتایا گیا ہے۔ ان کے اس بیان کا غیر بدیہی تعلق پلاٹ سے ہے جب بیانیہ میں ماورائیت کا دخل ہوگا تو اس سے واقعہ کا متاثر ہونا لازمی ہے اس میں بھی دو سطحیں ہیں اول نفس واقعہ کا سفر معلوم سے نامعلوم کی طرف ہو جاتا ہے جس سے بیانیہ کا رخ بدل جاتا ہے۔ دوم فنی سطح پر اس سے پلاٹ متاثر ہوتا ہے کیوں کہ ماورائیت پلاٹ سے باہر کی شے ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر آگے چل کر لکھتے

ہیں۔

'لہٰذا ان کا شمار سماجی حقیقت نگاروں میں نہیں کیا جا سکتا البتہ طلسماتی نگاروں ان کے فنی امتیازات کی شناخت کیلئے زیادہ موزوں ہیں'' (10)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ماورائیت سے پلاٹ متاثر ضرور ہوتا ہے لیکن معدوم نہیں ہوتا ہے، اسی لئے وہ نیر مسعود کی تحیر خیزی کی دنیا کو کلی طور پر یکسر نئی دنیا نہیں تسلیم کرتے ہیں۔ ناصر عباس نیر کے مطابق ماورائیت کا استعمال نیر مسعود نے اپنے فنی امتیازات کیلئے کیا ہے، ایسا نہیں کہ انہوں نے پلاٹ کو منہدم کر کے واقعہ/ بیانیہ کو تشکیل دیا ہے۔ نیر مسعود کے بیانیہ کی تحیر خیزی اور اس میں نئی دنیا کا احساس ان کی زبان کے خاص استعمال کا اثر ہے کیوں کہ اسی سے افسانے کی فضا خلق ہوتی ہے۔ نیر مسعود خود فنی تکنیک کے طور پر زبان کے استعمال میں غیر معمولی بدلاؤ پر زور دیتے ہیں۔ ان کے بیان کے مطابق وہ زبان کے خاص استعمال سے جہاں فضا بندی کا کام لیتے ہیں وہیں اس سے وہ بیانیے کی تشکیل میں بھی پوری پوری مدد لیتے ہیں۔ یہ بات انہوں نے ساگری سین گپتا اور آصف فرخی دونوں سے دوران انٹرویو بھی کہی تھی۔ بلکہ سب سے زیادہ انہوں نے فنی لوازم میں زبان پر ہی زور دیا ہے۔

پروفیسر شافع قدوائی لکھتے ہیں:

''سبب اور نتیجہ پر استوار بیانیہ نیر مسعود کے ہاں بہت کم بار پاتا ہے، انہوں نے اپنے بیانیہ کی اساس improbable پر رکھی ہے یعنی زبان دو یا اس سے زائد Narration کے متضاد پہلوؤں کا بیک وقت اثبات کیا جا سکتا ہے۔ ہریالی پر چمکیلی رنگین سفید کا گمان کیا جا سکتا ہے؟ افسانہ نگار کا جواب اثبات میں ہے، تاہم یہ کیفیت باعث احتراز بھی ہے اور نا قابل قبول بھی۔'' (11)

پروفیسر شافع قدوائی نے ''سبب اور نتیجہ پر استوار بیانیہ'' جیسے جملہ میں پلاٹ کو ہی موضوع بنایا ہے اور بتایا ہے کہ ایسا بیانیہ نیر مسعود کے یہاں بہت کم بار پاتا ہے لیکن یہ بیان کلی طور سے درست نہیں ہے بلکہ اس کے برعکس ہے۔ نیر مسعود کے اکثر و بیشتر افسانے سبب اور نتیجہ کی منطق پر ہی استوار ہیں مثلاً: مراسلہ، جانشین، طاؤس چمن کی مینا، دنبالہ گرد، مسکینوں کا احاطہ، گنجفہ، بڑا کوڑا گھر، پاک ناموں والا پتھر، یہ ایسے افسانے ہیں جن کا پلاٹ روایتی ٹائپ کا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پلاٹ پر الگ سے کوئی بحث نہیں ہوتی ہے، بعض افسانے تو پریم چندی پلاٹ کے حامل ہیں جن کا بیان آگے آئے گا۔

پروفیسر قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

'' عطر کافور کے افسانوں جرگہ، جانوس اور ساسان پنجم میں بیان کردہ واقعات افسانے میں حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات سے قریب تر ہیں لیکن ان کا بیانیہ مختلف وسائل کے ذریعے اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ متن عام افسانوی بیانوں کے مقابلے میں خاصا غیر واقعاتی، غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ بعد کے افسانوں میں یہ صورت 'بڑا کوڑا گھر، شیشہ گھاٹ اور دھول بن' میں بھی ہے کہ ہم انہیں عجوبہ سمجھ کر پڑھتے ہیں اور نیر مسعود سے پوچھو تو وقوعہ بتاتے ہیں۔.........

آگے چل کر لکھتے ہیں:

''بس روایتی حقیقت پسند افسانے کے مقابلے میں ان متون میں بیانیہ کے وہ وسائل اختیار کئے گئے ہیں جن میں سبب اور نتیجہ والی واقعہ کی منطق اور اس سے برآمد ہونے والی Refrentiality کے عناصر تقریباً بالکل منہا کردیئے گئے ہیں۔''(12)

دوسری جگہ رقمطراز ہیں:

''اس افسانے (عطر کافور) میں نیر مسعود نے اوجھل اور سیمیا کی طرح واقعہ پر واہمہ

کو غالب کرنے کے بجائے خود واقعات اور کرداروں کے باہم ربط کو ایک غیر مرئی 'کافوری خوشبو' کے حوالے سے مرتب کیا ہے۔ افسانے میں تین بنیادی بیانات عطر کافور کی کشید اور اس کی صفات، کافوری چڑیا کی تفصیلات اور ماہ رخ سلطان سے متعلق مشاہدات کو اس طرح باہم مربوط کیا گیا ہے کہ قاری اس ربط کا ادراک صرف احساس کی سطح پر کر سکتا ہے اور ان کے درمیان سبب اور نتیجہ والی واقعاتی منطق دریافت نہیں کر سکتا۔" (13)

قاضی افضال حسین نے پلاٹ کے انہدام کی بات دوسرے ڈھنگ سے کی ہے، اس میں انہوں نے نہ تو لفظ 'پلاٹ' کا استعمال کیا ہے اور نہ ہی پلاٹ کے انہدام کا ذکر، لیکن ان کے آخری جملہ "ان کے درمیان سبب اور نتیجہ والی واقعاتی منطق دریافت نہیں کر سکتا" کہہ کر اپنی بات رکھی ہے۔ 'واقعاتی منطق' ہی دراصل پلاٹ ہے، جس کی طرف قاضی افضال حسین اشارہ کر رہے ہیں اور بتا رہے ہیں کہ نیر مسعود کے فن میں پلاٹ بدیہی طور پر موجود نہیں ہے بلکہ اس کو صرف قوت مدرکہ کے ذریعہ محسوس کیا جاتا ہے۔ ایسا ہر کہانی میں نہیں ہے یہ مسئلہ صرف چند کہانیوں کا ہے مثلاً ان کے افسانہ عطر کافور میں بھی مکمل پلاٹ موجود ہے جبکہ یہ ایسا افسانہ ہے جس نے فکشن ناقدین کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے۔ دراصل نیر مسعود نے اس افسانے میں بات کو سیدھے ڈھنگ (راویتی پلاٹ) سے نہیں رکھا ہے بلکہ اس کے لئے فکشن کی زبان میں استعارے در استعارے خلق کئے ہیں، میرے خیال سے یہ واحد افسانہ ہے جس میں سب سے زیادہ استعارے استعمال کئے گئے ہیں ورنہ انہوں نے تو اس سے صاف انکار کیا ہے۔ صرف متن کے وہ حصے جن میں عطر کافور کی خصوصیات کا ذکر ہے وہ ماورائیت لئے ہوئے ہیں لیکن یہ تو افسانے کا فن ہے۔ اب اگر اس کو بھی پلاٹ سے خارج قرار دے دیا جائے تو غیر مناسب بات ہے یا اس طرح کے جملوں کی وجہ سے پلاٹ کا ہی انکار کر دیا جائے تو یہ بھی مناسب

نہیں ہے۔ نیر مسعود نے جس طرح سے افسانہ بُنا ہے اس کے حساب سے پلاٹ بہت موزوں اور مناسب ہونے کے ساتھ ہی بدیہی طور پر اس کو دیکھا بھی جا سکتا ہے۔ سبھی واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہے۔

افسانہ 'اوجھل' میں خوف اور خواہش کو موضوع بنایا گیا ہے اس افسانے میں موضوع کے اعتبار سے ہی پلاٹ بھی اختیار کیا گیا ہے۔ راوی 'میں' کے بیانات اور اس کے عمل میں تسلسل اور ربط یہ پایا جاتا ہے یہ ارتباط ہی پلاٹ ہے البتہ متن کے درمیان کچھ ایسے بیانات ضرور آتے ہیں جن میں ماورائیت پائی جاتی ہے۔ مثلاً اندھیرے میں ہتھیلی پر بنے سرخ نقوش کا دکھائی دینا، خوف اور خواہش کے مقامات کا تعین، خواہش اور خوف کا ایک جگہ ہونا اور اسی جگہ پر روای کا بستر ہونا، اسی کو واہمہ سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود متن میں جس خواہش اور خوف کی طرف اشارہ کیا گیا ہے راوی کے مطابق اس کا تعلق ایک کونے سے ہے، ایسے میں خواہش اور خوف کا خاص مقام/ مکان بھی پلاٹ سے باہر نہیں ہے۔ البتہ زبان ضرور ایسی استعمال کی گئی ہے جس کی وجہ سے افسانہ میں سریت داخل ہوگئی ہے اور قاری خود خوف وخواہش کے مابین معلق ہوجاتا ہے۔ خوف وخواہش کی تجسیم تو ہو نہیں سکتی ہے، اس لئے افسانہ نگار نے ایسے نقوش خلق کئے ہیں جن سے کردار کا کام لیا گیا ہے۔ موضوع اور کردار کے حساب سے پلاٹ گٹھا ہوا اور سریت سے بھرا ہوا ہے۔

افسانہ 'سیمیا' کا پہلا حصہ صبح کے منظر سے شروع ہوتا ہے، کہرے میں چلتا ہوا شخص اور اس کا کتا مختلف شکلیں بدلتا ہوا اس کے قریب آتا ہے یہ شکلیں شیر، شیر پر سوار سواری، سوار کے ہاتھ میں ترازو، پھر ترازو کا تلوار میں بدل جانا، پھر سواری کا گھوڑے اور پھر کیکڑے میں بدل جانا۔ پھر شبیہ کا کنگردار برج اور پھر درختوں کی چوٹیوں کی شکل میں

تبدیلی اور پھر ان کے جھکنے سے برج کا غیاب، ان شاخوں کا سیاہ دون کی رسیوں میں تبدیل ہونا اور ان کا راوی کے چہرے سے چپکنا پھر ان کے ریشوں کا راوی کو کہر کی ٹھنڈک کا احساس ہونا اور فوراً گھومتے ہوئے فانوس میں بدن کے لٹکنے کا احساس اور پھر شہباز کا لٹکنا، اس کے بعد دریائی گھوڑے کا منھ کھولے راوی کی طرف بڑھنا، پھر شعلوں میں گھرے ہوئے محمل کا راوی سے قریب ہونا اس کے بعد چھ ٹانگوں والے جانور میں اس کا منقلب ہوجانا، ان سب کے بعد کہرے کے مرغولے کا احساس۔(14)

یہ پورا بیان تین صفحات میں پھیلا ہوا ہے۔ یہ سب یوں تو واہمہ لگتا ہے لیکن نہیں واہمہ کی بھی کوئی حد ہوتی ہے۔ واہمہ میں اس طرح توسیع نہیں ہوتی کیوں کہ واہمہ تو بجلی کے کوندنے کی طرح انسانی ذہن میں آتا ہے اور فوراً بدل جاتا ہے، اگر وہ اتنی دیر تک قائم رہے تو پھر واہمہ نہیں کچھ اور ہے یوں بھی وہاں ایک شخص اور کتا ہی ہیں تو جس طرح سے نیر مسعود نے ان کی تجسیم اور تقلیب کی ہے وہ بھی بعید تر ہے کیونکہ ان دونوں کا جثہ کس قدر گھٹ بڑھ سکتا ہے اس کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ایسے میں راوی کے اس بیان کو واہمہ قرار دے کر اس افسانے کا لازمی جز نہیں مانا جاسکتا۔

سیمیا کی ابتدا کے علاوہ پورے افسانے کے سبھی وقوعوں میں کہیں نہ کہیں منطقی ترتیب موجود ہے جسے قوت مدرکہ کی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پورا افسانہ پلاٹ پر ہی استوار نظر آتا ہے لیکن افسانے میں جس طرح کے موضوع کو برتا گیا ہے اسی طرح کے متعدد وقوعوں کا ذکر ہے۔ مثلاً بغیر ہاتھ کے بچے کی کہانی، غرقاب دوشیزہ کی کہانی، پھر محل میں قید کی زندگی کا احساس وغیرہ۔ ان وقوعوں اور ان کے بین السطور کی وجہ سے روایتی افسانے سے کچھ الگ پلاٹ محسوس ہونے لگتا ہے۔

نیر مسعود کا معروف افسانہ ''عطر کافور'' دیکھ لیجیے یہ افسانہ بھی اپنے پلاٹ کا وجود رکھتا

ہے۔افسانے کا پہلا حصہ عطر کشید کرنے کے طریقے اوراس کے خواص پر مبنی ہے دوسرے حصے میں پرندوں سے عدم واقفیت اور کافوری چڑیا کے ذکر کے ساتھ ہی اسی طرح کی چڑیا بنانے کی کوشش کا بیان ہے۔اسی دوران جب اس کا دوست کافوری چڑیا کے مشابہ ایک دوسری چڑیا کا پتہ بتاتا ہے تو وہ اپنے دوست کے ساتھ اس کو پکڑنے پہنچ جاتا ہے لیکن راوی جب اس چڑیا کو درخت سے پکڑ کر اترتا ہے تو وہ مردہ اوراندر سے کھوکھلی ہوتی ہے جس کی وجہ سے چیونٹیاں اس کے ہاتھ سے چمٹ جاتی ہیں۔اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ واقعات درواقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔

واقعاتی طور پر اس طرح کی کافوری چڑیا ہونے اوراس کے مشابہ چڑیا بنانے کی کوشش کا امکان بھی ہے۔بس شبہ اس بات پر ہے کہ راوی ایک زندہ چڑیا جو کہیں دوردرخت پر بیٹھی ہے اس کو ہاتھ سے پکڑنے کیلئے درخت پر چڑھ جاتا ہے وہ اس کو پکڑ بھی لیتا ہے تب تک اس کو اندازہ نہیں ہوتا ہے کہ وہ مردہ ہے لیکن جب وہ درخت سے نیچے اترتا ہے تب سمجھ میں آتا ہے کہ یہ مردہ ہے کیوں کہ چیونٹیاں اس کے ہاتھوں سے لپٹ جاتی ہیں جومردہ چڑیا سے چمٹی ہوئی تھیں۔افسانہ نگار نے یہاں کوئی واہمہ نہیں بیان کیا ہے بلکہ واقعہ بیان کیا ہے اس کا امکان اس لئے بھی ہے کہ کیوں کہ افسانے کا راوی اسی شرست کا انسان ہے کہ وہ کچھ بھی کرنے لگتا ہے سواس نے زندہ چڑیا کو ہاتھ سے پکڑنے کی ہمت بھی کرلی۔اس واقعہ کی وجہ سے کافوری چڑیا اور ماہ رخ سلطان میں مشابہت بھی نظر آتی ہے ،ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ماہ رخ سلطان ہی دراصل کافوری چڑیا ہے۔نیر مسعود نے کافوری چڑیا اور ماہ رخ سلطان میں مماثلت کو یوں تو ظاہری طور پر بیان نہیں کیا ہے بلکہ واقعات درواقعات کے توسط سے کافوری چڑیا کی مشابہ مردہ چڑیا اور ماہ رخ سلطان میں مطابقت ومشابہت ظاہر کی ہے،جس کی طرف بہت آسانی سے قاری کی توجہ مبذول نہیں

ہوتی۔

راوی اپنے دوست سے کافوری چڑیا سے مشابہ چڑیا کی موجودگی سن کر اس کے حصول کیلئے نکل پڑتا ہے۔اسی طرح جب راوی پہلی بار ماہ رخ سلطان کا نام اور اس کی پسند کے بارے میں سنتا ہےتو وہ اس کے بارے میں جاننے کا مشتاق ہوجاتا ہے۔راوی جب چڑیا تک پہنچتا ہےتو وہ اس کو کھوکھلی معلوم ہوتی ہے اسی طرح راوی جب ماہ رخ سلطان سے قریب ہوتا ہے،اسی درمیان جب وہ بیمار ہوتی ہےتو راوی کے گھر کی خواتین بتاتی ہیں کہ ان کوتو پہلے سے ہی معلوم تھا کہ وہ کھوکھلی ہےدونوں کا کھوکھلا ہونا بھی مشابہ کے ہی مترادف ہے۔ چڑیا کو درخت سے اتارنے کے بعد اس کے ہاتھ سے جب چیونٹیاں چمٹ جاتی ہیں تو اس کو وہ وہیں پھینک کر چلا آتا ہے۔ماہ رخ سلطان جب بیماری ہوتی ہے اور راوی اس کے گھر یہ اطلاع دینے جاتا ہے کہ اس کے گھر کی خواتین آنے والی ہیں مگر دروازے پر ہی اس کو ماہ رخ نام کی پکار سنائی دیتی ہے جو چیونٹیوں کی طرح اس کے کان سے چمٹ جاتی ہے اور وہ اندر جاکر مردہ کو دیکھنے کے بجائے وہ وہیں سے واپس آجاتا ہے ۔اس طرح ماہ رخ سلطان اور درخت پر ملنے والی مردہ چڑیا میں پوری مشابہت مل جاتی ہے جو دراصل کافوری چڑیا کی مشابہت ہے کیوں کہ جان اس میں بھی نہیں ہے۔اس طرح تینوں بے جان ہوتی ہیں،اس کے باوجود ان میں کشش ہوتی ہے۔یہی حال عطر کافور کا بھی ہے کہ اس کی خوشبو ہی سب کچھ ہے اس کا مادہ اہمیت نہیں رکھتا کیوں کہ خوشبو کے بعد ہی راوی کو نئے احساسات کا ادراک ہوتا ہے یہاں تک کہ اس کو بہت کچھ دکھائی بھی دینے لگتا ہے مجموعی طور سے پورا افسانہ مادہ کے بجائے روح کی اہمیت پر مبنی ہے۔اس طرح اگر افسانے کی تفہیم کی کوشش کی جائےتو افسانہ مضبوط اور مربوط پلاٹ پر استوار نظر آتا ہے۔

قاضی افضال نے نیر مسعود کے افسانوں میں واہمہ کو بہت اہمیت دی ہے اسی لئے

راوی کے متعدد بیانات کو انہوں نے واہمہ سے تعبیر کیا ہے، مثلاً افسانہ اوجھل کے بیان" اندھیرے میں میرے ہاتھوں کو رنگ کا احساس ہوا، دو سفید ہتھیلیاں جن میں ایک پر سرخ دوسرے پر سفید نقش و نگار بنے ہوئے تھے" کو بھی واہمہ قرار دیا ہے، اسی طرح انہوں نے یہ بھی لکھا کہ رنگ کا احساس خود ایک استبعادی بیان ہے اور رنگ (سفید اور سرخ) کا احساس آنکھوں کو نہیں ہاتھوں کو ہوا۔ جاگتے، سوتے کہ اس واقعہ میں نہیں معلوم ہوتا کہ اختلاط کا کتنا قصہ واقعہ ہے اور کس قدر واہمہ۔

نیر مسعود کا فن: قاضی افضال حسین، کہانی گھر صفحہ نمبر 94

سوال یہ ہے کہ کیا افسانے میں ہر طرح کے بیانات کو واہمہ قرار دے کر اس کو کہانی کا جز تسلیم کیا جا سکتا ہے جس کا نہ متن سے انسلاک ہو اور نہ ہی تعبیر کی کوئی گنجائش؟

افسانہ واقعہ ہوتا ہے واہمہ نہیں، واقعہ کے متبادل واہمہ کو قبول کئے جانے کی بھی کوئی حد ہونی چاہئے۔ مثلاً ایسے واہمے جن کا متن سے انسلاک ممکن ہے وہ متن میں گہرائی اور معنی میں تہہ داری پیدا کریں گے جبکہ ایسے واہمے جن کا متن سے ارتباط ممکن نہیں ہے ان کی وجہ سے متن نہ صرف پر پیچ ہوگا بلکہ معنی بھی کھودے گا۔

مثلاً 'وقفہ' میں باپ کی موت کے بعد راوی کی حالت/ جرگہ میں ارشاد کا عمل/ سلطان مظفر کا واقعہ نویس میں مقبرہ کے بغیر چھتوں کا بیان/ جانشین میں انتڑیوں کا پنڈلیوں سے لپٹ جانا وغیرہ وہ واہمے ہیں جن کی تفہیم و تعبیر ممکن ہے۔ جن کی وجہ سے نیر مسعود کے افسانے مزید اہمیت کے حامل قرار پاتے ہیں۔ لیکن ان کے برعکس 'مار گیر' میں راوی کا مردہ لڑکی سے بھاگنا/ اوجھل میں قوت لامسہ کا قوت باصرہ میں بدل جانا/ جرگہ میں روحوں کی خرید و فروخت اور گاندھی جی کی آمد اسی طرح یمن کی شہزادی سے شادی وغیرہ سے متعلق گفتگو کو واہمہ کا نام دے کر قبول نہیں کیا جا سکتا ہے کیوں کہ ان کا متن سے کوئی ظاہری

وباطنی ارتباط وانسلاک نہیں محسوس ہوتا ہے۔

مارگیر اور مارگزیدہ لوگوں کے احوال سے کہانی 'مارگیر' آگے بڑھتی ہے جس میں راوی دیکھی ہوئی چیزیں بیان کرتا ہے ابتدا میں پلاٹ سیدھے سادے انداز میں چلتا ہے لیکن زہرامہرہ پر پہنچ کر پلاٹ میں اس وقت پیچیدگی آجاتی ہے جب راوی بتاتا ہے 'میں نے سب سے پہلے زہرمہرے کا عمل اپنے اوپر دیکھا تھا یا اب مجھے ایسا معلوم ہورہا ہے کہ کہ میں نے دیکھا تھا۔(15)

''میں مری ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا تھا'' راوی کے اس بیان سے کہانی کا پلاٹ بادی النظر میں الگ ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن یہ کہانی کا دوسرا حصہ ہے جہاں سے کہانی ایک نئی سمت کی طرف رواں دواں ہوجاتا ہے لیکن بہت جلد اس کا سلسلہ منقطع ہوجاتا ہے جس کا اندازہ ہوتا ہے کہ مری ہوئی لڑکی سے راوی کا فرار زیب داستاں کے سوا کچھ نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کا متن سے ظاہری اور باطنی کسی طور پر انسلاک نہیں ہے۔ اسی طرح مارگیر کے کہانی کے پلاٹ میں اس وقت تبدیلی آتی ہے جب راوی کو جال میں پھنسے ہوئے درندوں کا خیال آتا ہے۔ ان درندوں کا وجود اوران کے جال میں پھنسے ہوئے دیکھے جانے کا ماضی میں کہیں کوئی سرا نہیں ملتا۔ یہ درندے افسانے کے متن میں ایک دم سے در آتے ہیں۔ البتہ متعدد بار جنگل جانے کے واقعات ضرور رونما ہوتے ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاید راوی نے وہیں درندے دیکھے ہوں اور واہمہ بن کر اس کے سامنے آگئے ہوں جن کو بطور واقعہ بیان کردیا گیا ہے۔ نیر مسعود اس طرح کے ہلکے ہلکے شیڈس اپنے افسانوں میں خاص طور پر ڈالتے ہیں جس سے کہانی میں نہ صرف سریت داخل ہوجاتی ہے بلکہ الجھاؤ بھی پیدا ہوجاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کے جملوں کا نفس کہانی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔ ان ہی بیانات/وقوعوں کی بنا پر ناقدین نے پلاٹ کے انہدام،

واقعات کی منطقی ترتیب اور ہونے نہ ہونے کے جبر سے تعبیر کیا ہے۔اس طرح کے جملوں سے کہانی میں کوئی وسعت پیدا نہیں ہوتی سوائے اس کے کہ قاری کے ذہنی مشق میں اضافہ ہوجائے اور وہ الجھ کر رہ جائے۔اہم بات یہ ہے کہ بڑے بڑے ناقدین نے چھوٹے چھوٹے جملوں اور وقوعوں کو ناقد کی نظر سے دیکھنے کے بجائے تحسین کی نظر سے دیکھا ہے البتہ ایسے جملوں اور وقوعوں کی تعبیر وتشہیر کی کوشش نہیں کی ہے۔اگر اس طرح کے جملوں کو کہانی سے خارج کر دیا جائے تونفس کہانی پر کوئی فرق نہیں پڑے گا بلکہ تاثر میں اضافہ ہی ہوگا۔جس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ ان جملوں سے کہانی میں مزید ابہام پیدا ہوتا ہے جس سے تفہیم مشکل ہوجاتی ہے۔

مارگیر کے گھر میں ہر طرف مردہ سانپوں کا پڑا ہونا، ماورائیت سے پُر ہے جو پلاٹ سے خارج ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے کیوں کہ راوی نے اس سے قبل کوئی ایسا اشارہ نہیں کیا ہے کہ مارگیر گھر کے اندر سانپوں کو پالے ہوئے تھا یا پھر سانپ اس کے گھر میں خود آیا کرتے تھے۔اس نے تو صرف متعدد بار یہ بتایا کہ جب سانپ کسی کو ڈنس لیتا تھا تو مارگزیدہ اور مرے ہوئے سانپ کو لے کر لوگ مارگیر کے گھر آیا کرتے تھے لیکن یہاں مارگیر خود مارگزیدہ ہے اور متعدد سانپ اس کے مکان میں مردہ پڑے ہوئے ہیں۔اسکے باوجود افسانے میں اس طرح کی توسیع اور فنتاسی کا امکان رہتا ہے کیوں کہ اس طرح کے وقوعوں سے حیرت زائی پیدا ہوتی ہے۔

مارگیر سے متعلق محمد حمید شاہد لکھتے ہیں:

کہانی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ کچھ کہا جا رہا ہے۔بہت اہم موت اور زندگی جیسا،مگر علت و معلول کا جبر متن کے بیچ رواں قصوں سے سانپ کی طرح سرک کر کہیں نکل جاتا ہے۔

محمد حمید شاہد نے علت اور معلول کو جبر سے تعبیر کیا ہے یعنی ان کے نزدیک پلاٹ جبر کے مترادف ہے۔ حالانکہ نیر مسعود نے معلول کا ذکر کر کے جہاں بھی علت کا ذکر نہیں کیا ہے وہ ایسے مواقع ہیں کہ قاری کو ان اسباب و علل کے جاننے کی ضرورت ہی نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان کا یہ عمل باذوق اور باشعور قاری کیلئے ہے۔ ایسے مقامات پر علت کا ذکر محض تفصیل کی حیثیت رکھتا ہے جو بیجا اطناب ہوگا اور یہ عمل ایجاز کے خلاف ہے۔ ناقدین اسی کو پلاٹ کے انہدام یا ہیئت کی ہیبت کاری سے موسوم کرتے ہیں۔

مارگیر کا آخری حصہ دیکھئے:

''فرش پر ہر طرف سانپ بکھرے پڑے تھے، یہ سب کے سب بے حرکت تھے، البتہ ان کے درمیان اکا دکا چھوٹے چھوٹے جانور بھاگ دوڑ رہے تھے..... ان سب کے پھن بری طرح کچلے ہوئے تھے، کسی کی بھی آنکھیں باقی نہیں تھیں منھ البتہ بعضوں کے کھلے ہوئے دکھائی دے رہے تھے۔ ان کے باقی بدن بالکل سالم تھے لیکن بعض بعض سانپوں کی دُمیں بھی چپٹی ہو رہی تھیں... خالی بستر کے قریب فرش پر مارگیر پڑا ہوا تھا، اس کا ایک ہاتھ آگے کو بڑھا ہوا تھا، دوسرا ہاتھ بستر کو اس طرح دبوچے ہوئے تھا کہ آدھا بستر کے نیچے کی طرف ڈھلک آیا تھا، میں بستر کو آہستہ سے سرکا کر ٹھیک کیا اور مارگیر کا ہاتھ زمین سے لگ گیا۔

اس کا چہرہ اس کے آگے بڑھے ہوئے ہاتھ کے نیچے تھا اس لئے میں اسے نہیں دیکھ سکا، میں کچھ کہنا چاہتا تھا لیکن رک گیا، لپٹی ہوئی چٹائی ابھی تک میرے ہاتھ میں تھی، اب میں نے اسے کھولا اور مارگیر کے بدن پر ڈال دیا، اس کے بعد میں باہر کے حصے کی طرف چلا آیا۔'' (16)

اس پورے حصے میں کہیں بھی اس بات کا ذکر نہیں ہے کہ مارگیر کی موت ہوگئی ہے اور

اگر ہوئی ہے تو کیسے ہوئی ہے لیکن قاری کی سمجھ میں یہ بات بڑی آسانی سے آجاتی ہے کہ مارگیر کی موت ہو گئی ہے اور یہ موت سانپوں کے ڈسنے سے ہی ہوئی ہے۔اب یہاں نیر مسعود نے معلول تو بیان کر دیا ہے لیکن انہوں نے علت کا ذکر نہیں کیا ہے۔

ایک جگہ اور وہ علت و معلول کی بحث اٹھاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''ہم نیر مسعود کی کہانیاں پڑھتے چلے جاتے ہیں اور تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے منطق سے واقعہ آگے بڑھاتا ہے،اسے پہلودار بناتا ہے،اس کے سلسلہ واقعات میں سے علت و معلول کا رشتہ کسی حد تک منہا کر کے وہاں ایک طرح کا عجب رکھ دیتا ہے۔یوں کہ وہ کہانی کی رمز ہو جائے یا پھر رمز ہونے کا سوانگ بھرے۔اور یہ ہیئت کی ہیبت ہی تو ہے جس نے نیر مسعود کو بالکل الگ دھج کا فسانہ نگار بنا دیا ہے۔''(17)

یہاں محمد حمید شاہد نے متضاد باتیں کی ہیں اول ''وہ منطق سے واقعہ آگے بڑھاتا ہے'' دوم: علت و معلول کا رشتہ کسی حد تک منہا کر کے وہاں ایک طرح کا عجب رکھ دیتا ہے'' کیا فکشن کی اصولیات میں 'واقعہ کی منطق' اور 'علت و معلول' دو الگ الگ چیزیں ہیں؟ایک عام قاری اس کا جواب نفی میں دے گا لیکن محمد حمید شاہد نے لفظیات کے بھول بھلیوں میں قاری کو بھٹکا کر الگ دھج کا ناقد ہونے کی ضرور کوشش کی ہے۔اسی طرح ایک جگہ اور لکھتے ہیں:

''کہانی کا مرکز اس (نیر مسعود) کے ہاں متن کے کسی ایک حصے میں نہیں بلکہ لامرکز میں ہوتا ہے۔''(18)

کہانی تو کہانی ہے پند و نصائح کے متن میں بھی اس کا مرکز پورے متن میں پھیلا ہوتا ہے یہ تو بھلا کہانی ہے۔سچ تو یہ ہے کہ کسی بھی کہانی میں معنی کا مرکز کسی خاص حصے میں نہیں ہوتا ہے بلکہ لامرکز میں ہی ہوتا ہے،پورے متن کی قرأت کے بعد ہی کہانی کا مرکز گرفت

میں آتا ہے۔ شاہد حمید کا مندرجہ بالا جملہ خود لامرکزیت کا شکار ہے، جس میں کوئی معنی نہیں ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کا یہ تنقیدی جملہ قاری کو الجھانے اور فن پارے سے برگشتہ کرنے کا سبب بن سکتا ہے کیوں کہ اس جملے/ ساختیے میں کوئی ایسے معنی نہیں ہیں جن کا نفس کہانی پر انطباق کیا جا سکے۔ ناقدین نے اس طرح تفہیم کو آسان بنانے کے بجائے فن پارے کو مزید مشکل بنا کر پیش کیا ہے۔ محمد حمید شاہد کی محولہ دونوں باتوں کا جواب میں نیر مسعود کی بات سے دینا چاہوں گا۔ وہ کہتے ہیں:

''یہ معلوم ہونا چاہئے کہ آپ جو کام کہہ رہے ہیں ان الفاظ کا کیا مطلب ہے، اب اس مطلب کا کیا مطلب ہے اس پر چاہے بحث ہو لیکن جو بات کہی جا رہی ہے وہ کم سے کم صاف طور پر واضح ہونی چاہئے۔''(19)

مندرجہ بالا باتیں نیر مسعود نے افسانے اور خاص طور پر مبہم افسانوں سے متعلق کہی تھیں لیکن اس کو مخصوص تناظر میں دیکھنے کے بجائے وسیع تناظر میں اگر دیکھا جائے تو ہر تحریر پر یہ باتیں صادق آئیں گی۔ محمد حمید شاہد کی مذکورہ تحریروں کو اگر اس آئینے میں دیکھا جائے تو واضح ہو گا کہ ان کی دونوں باتیں مبہم اور غیر واضح ہیں جن سے متعلقہ متن مزید پر پیچ محسوس ہونے لگتا ہے۔

'مراسلہ' نیر مسعود کا ایک معروف افسانہ ہے جو بوڑھی والدہ کی بیماری اور حکیموں کے چبوترہ کے بیان پر مشتمل ہے جس کے ذیل میں بہت ساری کڑیاں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اس کہانی کا پلاٹ بھی مربوط ہے، لیکن بیچ میں فلیش بیک کی تکنیک نے اس افسانے کے پلاٹ کو مزید خوبصورت بنا دیا ہے۔ چبوترے کے پاس بہت پرانے سانپ کم از کم اور اس کے فن پر اُگے ہوئے بال کا بیان، پلاٹ کے چوکھٹے سے تھوڑا سا باہر نکلتا ہوا محسوس ہوتا ہے لیکن لکھنؤ جیسے معاشرے میں یہ کوئی بعید بات نہیں کیوں کہ یہاں تو

توہم پرستی بہت عام رہی ہے۔کہانی کے بیان اوراس کی لفظیات میں ندرت ہے ایک مراسلہ سے شروع ہونے والی شاید یہ اردو کی پہلی کہانی ہے لیکن اس مراسلے کا پورے افسانہ میں دوبارہ کہیں کوئی ذکر نہیں آتا ہے۔دراصل مراسلے میں بیان کردہ ایجازی بیانات کی یہ افسانہ تفصیل ہے اور یہی اس کہانی کا موضوع بھی ہے۔کہانی کی سب سے اہم بات اس کی زبان ہے، نیر مسعود نے جس طرح نثری اور افسانوی لوازمات کو بروئے کار لاکر بہت خوبصورتی کے ساتھ اپنے فکشن کا متن ترتیب دیا ہے،اس میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔

پلاٹ کے حوالے سے ابتدا میں نیر مسعود کا ایک بیان نقل کیا گیا تھا جس میں انہوں نے اپنے افسانہ"مراسلہ" کا ذکر کیا تھا،ان کا بیان تھا:

''اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ کوئی انوکھی بات ہے لیکن اس کے لکھنے میں بہت محنت کی تھی کیوں کہ یہ ارادہ نہیں تھا کہ بالکل سپاٹ کہانی ہو"۔(20)

لیکن اس کے برعکس سلیم سہیل نے ثابت کیا ہے کہ نیر مسعود کا بیان غلط ہے اور انہوں نے قاری/ ناقد کو بھٹکانے کی کوشش کی ہے وہ لکھتے ہیں:

1۔افسانہ'مراسلہ' کا پلاٹ پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔پہلے حصے میں افسانہ نگار کو اپنی والدہ سے جڑت کا بیان ہے۔

'میں نے اس کی صورت کا تصور کیا جو میری اولین یادوں میں محفوظ تھی اور چند لمحوں کے لئے ان کے بوڑھے چہرے کی جگہ انہیں یادوں والا چہرہ میرے سامنے آ گیا'۔

'اتنا مجھے البتہ یاد ہے کہ وہاں ہر عمر کی عورتیں،مرد اور بچے موجود رہتے تھےاوران کے ہجوم میں گھری ہوئی اپنی والدہ مجھے ایسی معلوم ہوتی تھیں جیسے بہت سی پتیوں کے بیچ کوئی پھول کھلا ہوا ہو'۔

2۔دوسرا حصہ افسانہ نگار کے بچپن کی تلاش کا سفر ہے،اس حصے میں سفری روداد بیان

کی گئی ہے۔

''اپنے حساب سے بالکل سیدھی سڑک پر چلا آ رہا تھا، لیکن مجھے بارہا اس کا تجربہ ہو چکا تھا کہ دیکھنے میں سیدھی معلوم ہونے والی سڑکیں اتنے غیر محسوس طریقے پر ادھر ادھر گھوم جاتی ہیں کہ ان پر چلنے والے کو خبر بھی نہیں ہوتی اور اس کا رخ کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے'۔

3۔ تیسرے حصے میں افسانہ نگار اپنی والدہ کی ہدایت پر اپنے بچپن کی جگہ حکیموں والے چبوترے پر پہنچ جاتا ہے۔

'مجھے ان آوازوں میں اپنی والدہ کا گھر کا نام اور بچپن والا نام بار بار سنائی دیا'

4۔ چھوتھے حصے میں افسانہ نگار کی ملاقات بچپن کے بھولے ہوئے لوگوں سے ہوتی ہے۔

'تمہیں تو اب کیا یاد ہوگا، چھٹ پنے میں تم یہاں آتے تھے تو جانے کا نام نہیں لیتے تھے۔'

تب بھی تم روتے ہوئے جاتے تھے، انہوں نے لمبی سانس لی اور ان کی آواز تھوڑی کپکپا گئی۔ وقت نے بڑا فرق ڈال دیا ہے بیٹے۔

5۔ افسانے کے پانچویں اور آخری حصے میں بچپن کی طرف مراجعت کا بیان مکمل ہوتا ہے۔ بچپن کی چھوڑی ہوئی کچھ جگہیں افسانہ نگار پھر سے دیکھتا ہیاور افسانے کا اختتام کر دیتا ہے۔

'قبروں کی تعداد میرے انداز سے زیاد یادہ تھی، لیکن پتاور کا وہ جھنڈ غائب تھا جو ایک بہت پرانے سانپ کا مسکن بتایا جاتا تھا'۔(21)

''نیر مسعود کہانی کی بُنت میں کہانی کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کا اہتمام کرتے ہیں۔ کہانی میں اسرار کو قائم رکھنے کیلئے بے جا تفاصیل سے اجتناب کرتے ہیں۔ کچھ دکھاتے ہیں، کچھ چھپا کر رکھ لیتے ہیں اس عمل میں ایسا لگتا ہے کہ جیسا انہیں اپنے قاری پر اعتماد ہوا گرچہ قاری پر اعتماد کے اس عمل میں انہیں 'مہمل اور لایعنی' افسانہ نگار بھی کہا گیا۔ مگر

قاری جو پڑھتے وقت ذہن پر زور دینا پسند نہیں کرتا اس سے ایسا جواب بالکل توقع کے مطابق ہے۔"(22)

مندرجہ بالا پیراگراف میں دو باتیں اہم ہیں جن کا تعلق پلاٹ سے غیر بدیہی طور پر ہے۔اول نیر مسعود کچھ دکھاتے ہیں اور کچھ چھپا کر رکھ لیتے ہیں اسی چھپانے میں پلاٹ کا راز پوشیدہ ہے۔کیوں کہ جب وہ چھپاتے ہیں تو پلاٹ کا کچھ حصہ نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔نیر مسعود کے اسی عمل کو ناقدین نے ہیئت اور پلاٹ میں تبدیلی/انہدام/عدم پلاٹ/ہیئت کی ہیبت کاری کا نام دینے کی کوشش کی ہے۔حالانکہ نیر مسعود کے بیان کے مطابق انہوں نے اس بات کی کبھی فکر نہیں کی کہ قاری تفہیم کی منزل تک پہنچ پائے گا یا نہیں اس لئے جب وہ کچھ چھپاتے ہیں تو ناقدین کو محسوس ہوتا ہے کہ پلاٹ کو ہی منہدم کر دیا گیا ہے۔حالانکہ ان کی کہانیوں میں پلاٹ پوری طرح سے موجود ہے کیوں کہ یہ تو قصے کا لازمی جز ہے۔

'جرگہ' ایک مخبوط الحواس کردار ارشاد کی کہانی ہے، ابتدا سے منظور صاحب کی حویلی تک کہانی بہتر انداز میں ایک ٹھوس پلاٹ پر استوار دکھائی دیتی ہے لیکن حویلی کے افتتاحی تقریب میں صاحب خانہ اور اس کے بیٹے کے درمیان کا وقوعہ کہانی کو پلاٹ سے باہر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔دونوں کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے نوجوان بیمار ہے اور باپ اس کو وقت پر دوا لینے کی تاکید کرتا ہوا نظر آتا ہے لیکن اسی گفتگو کے مابین وہ کہتا ہے

"بہر حال ان میں سے ایک صاحب نے مجھے بتایا کہ اتنے رقبے کی عمارت کیلئے کم سے کم تین روحیں ضروری ہیں اور وہ مجھے بہت مناسب داموں پر بہت مناسب روحیں سپلائی کر سکتے ہیں۔

ظفر صاحب! نوجوان آنکھیں پھیلا کر بولا

روحوں کا بیوپار جہاں تک مجھے معلوم ہے شہر میں ایک ہی صاحب کرتے ہیں اور وہ آپ کی دریافت ہیں

لیکن ظفر صاحب...........

مہمانوں کا ایک اور جتھہ قریب آیا۔ باپ ان سے نپٹ کر پھر نوجوان کی طرف متوجہ ہوا اگر میں یمن کی شہزادی سے شادی کرلوں تو آپ کو اعتراض تو نہ ہوگا

بدرالدین! نوجوان کی آنکھیں اور پھیل گئیں لیکن ابو وہ تو دہلی گئے ہوئے ہیں۔

"گئے ہوئے تھے" باپ نے کہا۔ وہاں یمن کی شہزادی نے انہیں اغوا کرانے کی کوشش کی تو واپس بھاگ آئے وہ اس سے شادی نہیں کرنا چاہتے ان کا خیال ہے کہ اگر میں تیار ہوجاؤں.......

یمن کی شہزادی! نوجوان اسی لہجے میں بولا ابو کیا برا ہے؟

دیکھئے دیکھئے اثر آرہا ہے۔ باپ نے بھی اسی لہجے میں کہا۔ پھر گھڑی دیکھ کر بولا "ابھی تک مہاتما گاندھی نہیں آئے"

نوجوان چکرایا ہوا نظر آیا پھر اچھل پڑا۔

ابو! کیا بابو صاحب بھی؟

میں کسی کو پہچانتا کب ہوں؟ بہرحال بتانے والے نے بتایا ہے کہ گاندھی جی تھوڑی دیر میں پہنچیں گے اور بہادر شاہ ظفر آگئے ہیں البتہ انہوں نے داڑھی منڈوادی ہے۔ اچانک اس کا لہجہ بہت مشفقانہ ہوگیا۔ نہیں نہیں، خوشی کو دبانے کی کوشش نہ کیجئے۔(23)

یہ افسانے کا وہ حصہ ہے جس نے افسانے کو مہمل بنانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی کیوں کہ اس کے فوراً بعد ارشاد کی آمد کے وقوعے کا بیان ہے وہ روحوں کے کاروبار کے بیان سے قبل دوستوں کی بائیسکل پر بیٹھ کر تقریب میں شرکت کیلئے آتا ہے اس کے نکلنے اور

پہنچنے کے مابین وقفے میں کہانی کا یہ لایعنی حصہ بیان کیا گیا ہے جس کا نفس کہانی سے کوئی انسلاک نہیں ہے نیر مسعود اسی طرح کی حرکت ایک اور افسانہ" مارگیر" میں مردہ لڑکی سے فرار کے بیان سے کی ہے۔ بعض لوگوں نے ان ہی وجوہات کی بنا پر ان کو قاری کو بھٹکانے اور ان کو الجھانے والا افسانہ نگار قرار دیا ہے۔ بعض ناقدین اس کو منفی کے بجائے مثبت طریقے سے لیتے ہیں اور ایسے جملوں کی تشریح وتعبیر کی لایعنی کوشش بھی کرتے ہیں۔ نیر مسعود کے اس عمل کو میجیکل ریلزم کا نام بھی نہیں دیا جاسکتا ہے کیوں کہ اس کے جو فنی لوازمات ہیں وہ یہاں نہیں پائے جاتے ہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ صاحب خانہ بھی اپنے بیٹے اور ارشاد کی طرح مخبوط الحواس ہو جو اس طرح کی گفتگو کرے کیوں کہ اس کے شواہد متن میں موجود نہیں ہے ایسے میں نیر مسعود کے اس عمل کو فنکاری نہیں قرار دیا جاسکتا ہے بلکہ نفس افسانہ خصوصا بیانیہ افسانیہ کیلئے مضر ہی قرار دیا جائے گا کیوں کہ اس سے تاثر میں فرق آتا ہے۔

"وقفہ" میں "پاک ناموں والا پتھر" کی گھن گرج سنائی دیتی ہے۔ قدیم روایات کا ایک پاسدار شخص اپنے بیٹے کی تعلیم وتربیت کا انتظام کرتا ہے اور خود نقاش چوبیں وجداری کا عمل انجام دیتا ہے مجموعی طور سے وہ ایک فنکار ہے اس کہانی کی بنیاد اسی حقیقت پر رکھی گئی ہے لیکن کہانی میں نیر مسعود نے میجیکل ریلزم کا سہارا خوب لیا ہے۔ خاص طور پر خاص طور پر نقاشی کے دوران راوی کے دیکھنے پر مچھلیوں کا منھ کھولتے ہوئے محسوس ہونا اور باپ کے انتقال کے وقت راوی کا عمل مثلا:

"باپ کے مرنے کے بعد دیر تک میں بالکل پرسکون رہا میں نے بڑی سنجیدگی کے ساتھ اس کے آخری انتظامات کے متعلق استاد سے صلاح ومشورہ کیا اور ہر بات کا خود فیصلہ کیا، لیکن جب وہ انتظام شروع ہو گئے تو میرے سر کے اندر کوئی چیز ہلی اور مجھ میں ایک

جوش پیدا ہو گیا، میں نے اسی جوش میں فیصلہ کر لیا۔ موت میرے باپ کی نہیں میری ہوئی ہے پھر یہ فیصلہ کیا کہ باپ بھی میں خود ہی ہوں پھر مجھ کو یہ دونوں فیصلے ایک معلوم ہونے لگے اور میں نے عجب واہیات حرکتیں کیں، صحن سے اینٹوں کے ٹکڑے اٹھا اٹھا کر دوہرے دالان میں پھینکے اور خود کو مخاطب کر کے تتلانا شروع کر دیا۔ میرے باپ کا مردہ نہلانے کیلئے جو پانی بھرا گیا تھا اس میں سے کچھ اپنے او پر انڈیل لیا اور باقی میں کوڑا کر کٹ ملا دیا اس کے بدن پر لپیٹنے کیلئے جو سفید کپڑا منگایا گیا تھا اسے کھول کر خود کو اس میں لپیٹ لیا اور جب اسے لے کر جانے لگے تو اس میں بھی ایسی رکاوٹیں ڈالیں کہ کئی بار اس کی میت زمین پر گرتے گرتے بچی۔ میں نے اتنا ہنگامہ کیا کہ لوگ اس کے مرنے پر افسوس ظاہر کرنا بھول گئے۔ آخر مجھے زبردستی پکڑ کر واپس لایا گیا اور گھر میں بند کر دیا گیا جہاں روتی ہوئی خستہ حال بڑھیوں کی تسلی آمیز باتیں سن کر مجھے اس قدر غصہ آیا کہ کچھ دیر کیلئے میں اپنے باپ کی موت کو بھول گیا لیکن میں نے ان بڑھیوں پر اپنا غصہ ظاہر نہیں ہونے دیا اور توقع کے بالکل خلاف مجھ کو نیند آ گئی۔'' (24)

مذکورہ بیان وقوعہ بھی ہو سکتا ہے اور واہمہ بھی اگر وقوعہ ہے تو پلاٹ موجود ہے اور اگر واہمہ ہے تب بھی پلاٹ موجود ہے کیوں کہ مندرجہ بالا وقوعہ کے پیش آنے کا امکان بھی ہے اور نہیں بھی۔ دراصل جب کسی کے باپ کا انتقال ہوتا ہے تو سماج میں ایسے افراد بھی پائے جانا ممکن ہے جن کے حواس مختل ہو جائیں، ممکن ہے راوی باپ کے انتقال پر ہوش کھو بیٹھا ہو اور اس نے اس طرح کی حرکتیں کی ہوں۔ واہمہ بھی ہو سکتا ہے کیوں کہ نیر مسعود کا یہ طرز نگارش بھی ہے یعنی یہ حقیقت بھی ہے اور افسانہ بھی، مجموعی طور سے جب ہم اس افسانے کی تکنیک پر گفتگو کرتے ہیں تو ہمیں یہاں میجیکل ریلزم کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کا سہارا نیر مسعود نے بڑی فنکاری کے ساتھ لیا ہے اب اگر اس کو پلاٹ کا انہدام یا

ہیئت پر جبر قرار دیا جائے تو مناسب نہیں ہے۔

افسانہ 'بادنما' روایتی پلاٹ پر استوار ہے البتہ پوری کہانی میں تین سوالات کے جوابات نہیں ملتے ہیں (1) راوی کے والد کا پیشہ کیا تھا اور اس کے پاس ملاقاتی کیوں آتے تھے؟ متن سے اندازہ ہوتا ہے کہ گھر پر بادنما کی تنصیب ان کی نظر میں افضل واشرف ہونے کی دلیل ہے لیکن یہ دلیل نہایت کمزور ہے البتہ یہ ایک وجہ ضرور ہو سکتی ہے جس سے وہ متاثر رہے ہوں کیونکہ بادنما کو اتارنے کے بعد ملاقاتیوں اور ان کی آمد میں واقع ہو گئی تھی۔ (2) ملاقاتی کون لوگ ہیں، ان کے آنے کے مقاصد کیا ہیں؟ بادنما کی درستگی کے وقت راوی سے بغل والے چھت پر کھڑی لڑکی گفتگو کرتی ہے لیکن آخر میں یہی لڑکی اندھیرے میں جب کوندا لپک رہا تھا تو چھت پر نہایت خاموش کیوں کھڑی تھی؟

اس طرح کے سوالات قاری کو الجھاتے ہیں لیکن نیر مسعود متن کی تشکیل میں کثیر جہتی کا شعوری طور پر خیال رکھتے ہیں جس سے معانی کے امکانات روشن ہوتے ہیں۔

نیر مسعود نے 'شیشہ گھاٹ' کا پلاٹ تو روایتی رکھا ہے لیکن کچھ باتیں انہوں نے قاری پر چھوڑ دی ہیں مثلاً راوی ''پریا'' کے ڈوبنے کا چشم دید گواہ تھا، لیکن اس کے ڈوبنے کے بعد جہاز نے اس کو وہاں سے بھگا دیا کہ وہ لوگوں کے سوالات کے جوابات نہیں دے سکے گا لیکن اس کا سبب نہیں بتایا ہے البتہ راوی نے اتنا ضرور بتایا ہے کہ وہ اس کی جانب پانی پر چل کر آنا چاہتی تھی۔ سوال یہ ہے کہ وہ پانی پر چل آنا ہی کیوں چاہتی تھی؟ وہ کیا اسباب تھے جن کی بنا پر بی بی نے شیشہ گھاٹ کو اپنا مسکن بنایا اور اپنی بیٹی 'پریا' کو زمین پر پیر نہیں رکھنے دیا؟ اس کی ایک زیادہ تشریحات کی جا سکتی ہیں جو پلاٹ خلا کی وجہ سے ممکن ہو سکا ہے لیکن پلاٹ نہ ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوا ہے اور نہ ہی معدومیت آئی ہے۔

کہانی 'ندبہ' کا آغاز راوی کی ذہنی کیفیت کے بیان سے ہوتا ہے وہ اپنے ماضی پر نظر

ڈال کر اپنا محاسبہ کرتا ہے اور پھر گئے دنوں کے واقعات بیان شروع کرتا ہے۔کہانی کا ابہام شہر آنے والے قبائلی جتھے کے مقصد میں پوشیدہ ہے اور اس سے زیادہ ابہام غیر مانوس زبان میں ہے۔ کہانی یوں تو روایتی پلاٹ پر استوار نظر آتی ہے لیکن کہیں کہیں راوی کے بیانات اس کو وسعت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ سب سے اہم سوال یہ ہے کہ کہانی میں بچے/ بوڑھے میں جو تقلیب/ واہمہ ہے اس کا مقصد کیا ہے اور وہ بچہ جو اصلا بوڑھا ہے کون 'آخری' ہے؟ راوی کا بیان ہے:

''میری سمجھ میں صرف اتنا آیا تھا کہ وہ آخری ہے، برادری کا آخری بچہ؟ یا آخری بوڑھا؟ کسی آدمی کی یا کسی واقعہ کی آخری نشانی؟ کسی چیز، یا کسی زمانے کی آخری یادگار؟ میرا دماغ الجھتا گیا اور میں نے اس الجھن میں شاید بہت وقت گذار دیا۔'' (25)

چونکہ شہر آنے والے قبائلیوں کا جتھا ایک ایسی زبان بول رہا تھا جسے کوئی نہیں سمجھ پا رہا تھا اور اس کہانی کے مرکز میں بھی اصل مسئلہ زبان کا ہی ہے اس لئے یہی متصور کیا جانا چاہئے کہ وہ بوڑھا شخص کسی زبان کا جاننے والا آخری شخص تھا۔

قبائلی برادری کا یہ جتھا آخر راوی کے پاس شہر کیوں آیا تھا؟ ماحول اور بوڑھے شخص کی حالت سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لوگ اس کے علاج کیلئے آئے ہوں گے اور چونکہ راوی سمیت کوئی بھی شخص ان کی زبان نہیں سمجھتا تھا اس لئے مقصد پورا ہونے سے قبل اس کی موت ہو گئی جس کی وجہ سے بے نیل ومرام ان کو واپس جانا پڑا۔ اس کہانی میں بھی پلاٹ کی سطح پر کوئی مسئلہ نہیں ہے اگر کچھ مسئلہ ہے تو مواد کی سطح پر ہے کیونکہ افسانہ نگار نے یہاں بھی کچھ باتیں بتانے کے بجائے چھپائی ہیں۔ جس کی وجہ سے تفہیم کا مسئلہ پیدا ہوا ہے۔

''نیر مسعود قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے بعد سب سے زیادہ غلط سمجھے جانے والے (Misunderstood) افسانہ نگار ہیں''۔ (26)

شمیم حنفی نے یہ بات بیان کے سلسلے میں کہی ہے کہ کسی بھی افسانہ نگار کو اس کے اپنے بیانات کی روشنی میں تفہیم کی کوشش پر اس طرح کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ یہ بات بالکل درست ہے کہ تخلیق کار کے بیان کے مطابق اگر اس کے فن کی تفہیم کی کوشش کی گئی تو اس کے گمراہ کن نتائج بھی برآمد ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ساگری سین گپتا سے دوران انٹرویو اپنے افسانہ اور مراسلہ کے سلسلے میں یہ بات کہی تھی کہ اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے اور نہ کوئی انوکھی بات، جسے سلیم سہیل نے غلط بھی ثابت کیا ہے۔

پلاٹ کے حوالے سے ہی محمد عمر میمن کا بیان بھی دیکھ لیجیے جو براہ راست تو نہیں ہے البتہ اس میں اشارے ضرور موجود ہیں:

''کلیتاً غیر ماخوذ اور اردو فکشن کی تاریخ میں اپنے سے پہلے ظہور پذیر ہونے والی ہر شے سے غیر مماثل یہ کہانیاں اپنے آپ میں ایک علیحدہ قسم کی کہی جا سکتی ہے۔ ایک طرف تو یہ کہانیاں (اردو کے) اولین رومانیوں اور مصلحوں (کی تخلیقات) سے مختلف ہیں۔ دوسری طرف منشی پریم چند کے جیسے سماجی حقیقت نگاروں اور ترقی پسند ادیبوں سے بھی مختلف ہیں۔ جب بات یہ ہے کہ (یہ کہانیاں) اس تجدد پسندانہ تجریدیت اور علامتیت کے کسی عنصر کی تقلید بھی نہیں کرتی جس نے 1960 اور اس کے بعد کے برسوں میں اتنی شدومد کے ساتھ اردو افسانوی منظرنامے پر دھوم مچا رکھی تھی۔'' (27)

محولہ بالا اقتباس میں محمد عمر میمن نے نیر مسعود کی کہانیوں کی دو خصوصیات کو نمایاں کی ہے ایک تو موضوعی اور دوسرے فنی، فنی طور پر تجریدیت اور علامتیت سے آزاد ہونے کی بات کہی گئی ہے۔ مجموعی طور سے ان کے فن کے امتیاز کو نمایاں کیا گیا ہے لیکن یہاں بھی پلاٹ کے حوالے سے کوئی بات نہیں کہی گئی ہے۔ البتہ تجریدیت کا لفظ استعمال کر کے محمد عمر میمن نے ہیئت کی طرف ضرور اشارہ کیا ہے کہ جدیدیت کے دور میں جس طرح سے

پلاٹ کے بغیر کہانیاں لکھی جاتی تھی نیر مسعود کے یہاں بھی یہ تجریدیت موجود ہے۔

محمد عباس لکھتے ہیں:

''نیر صاحب وہ شخص ہیں جو افسانے کو کہانی اور موضوع کے بیرون جبر سے آزاد کرنے میں کوشاں ہیں، ان کے یہاں افسانہ بغیر کسی دوسرے سہارے کے خود اپنی افسانویت کی بنیاد پر تکمیل کو پہنچتا ہے۔ وہ پہلے سے موضوع طے کر کے اس پر افسانہ نہیں لکھتے وہ پہلے سے کہانی سوچ کر پھر اسے لفظوں میں نہیں ڈھالتے ہیں وہ افسانہ ہی سوچتے ہیں اور افسانہ ہی لکھتے ہیں۔ کاغذ پر اتر جانے کے بعد بھی خواہ اس کو سیکڑوں مرتبہ تبدیل کرنا پڑے وہ اس سے جھجھکتے نہیں ہیں لیکن اس میں وہ کہانی پن نہیں رہنے دیتے جو واقعہ کو سیدھے سادے انداز میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک بیان کر دینے کا نام ہے۔ وہ افسانے کو کہانی کے بوجھ سے گراں بار نہیں کرتے۔'' (28)

محمد عباس کا جملہ 'وہ کہانی پن نہیں رہنے دیتے جو واقعہ کو سیدھے سادے انداز میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک بیان کر دینے کا نام ہے'' نہایت معنی خیز ہے۔ واقعات کی منطقی ترتیب/ سیدھے سادے انداز میں کہانی بیان کرنے کا ہی نام پلاٹ ہے۔ محمد عباس نے اسی جانب اشارہ کیا ہے کہ ان کے افسانے میں کہانی ہوتی ہے لیکن پلاٹ کا انداز سیدھا سادا نہیں ہوتا بلکہ ایک الگ قالب میں وہ نظر آتا ہے جس طرح افسانے ترقی حاصل کی ہے اور اب تک اس نے کئی قالب بدلے ہیں اسی طرح اس کے فارمیٹ میں بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں ہیں۔ پلاٹ اس کا فارمیٹ ہی ہے۔ اس میں تقریباً سوا سو برس میں نمایاں تبدیلی آ چکی ہے۔ سیدھا سادہ پلاٹ/ قصہ گوئی کا طریقہ اختیار کرنے کے بجائے نیر مسعود نے پلاٹ کی ہیئت میں ذرا تبدیلی کی اور وہ سیدھی راہ/ پگڈنڈی/ پلاٹ کے بجائے پر پیچ پلاٹ کی راہ اختیار کر لی جس میں قصہ ہوتا ہے لیکن وہ بیانیہ/ جزئیات/ تصویر کشی میں

چھپا ہوتا ہے۔نیر مسعود کی افسانوی زبان پلاٹ کو بھی پس پشت ڈالنے کا کام کرتی ہے اور پھر قاری زبان کی سحر میں گرفتار ہوجاتا ہے، جس سے پلاٹ اس کی نظروں سے اوجھل ہوجاتا ہے۔وہ زبان کے سہارے جادوئی حقیقت نگاری کرتے ہیں جس کی وجہ سے عام فارمیٹ/ پلاٹ افسانہ کے پس پشت پہنچ جاتا ہے لیکن افسانے کی بنیادیں پلاٹ پر ہی استوار ہوتی ہیں۔اس کو ایک غیرادبی مثال سے یوں سمجھا جاسکتا ہے کسی بھی مکان کہ تعمیر کیلئے بنیاد سب سے اہم ضرورت ہے، زمانہ قدیم سے طریقہ چلا آرہا ہے کہ تعمیر سے قبل بنیاد پر کام ہوتا ہے جس کے لئے چاروں طرف زمین کھودی جاتی ہے لیکن جس طرح سے زمانے نے ترقی کی اس نے آج یہ ممکن بنادیا ہے کہ عمارت کے اطراف بنیاد کیلئے زمین کھودنے کے بجائے صرف چند پایوں کیلئے زمین کھود کر وہاں پائے نصب کردئے جائیں اور پھر ان پر پوری تعمیر استوار کردی جائے۔بعینیہ نیر مسعود نے یہی طریقہ اختیار کیا ہے کہ انہوں نے روایتی پلاٹ کے بجائے اس میں تبدیلی کرتے ہوئے نئے انداز کا پلاٹ تیار کیا اور اس پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی، اگر کوئی یہ کہے کہ نیر مسعود کے افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا یا وہ پلاٹ کو منہدم کرنے والے افسانہ نگار ہیں تو اسے تسلیم نہیں کیا جاسکتا، ہاں یہ ضرور ہے کہ ان کے افسانوں میں سیدھا سادہ/ مروجہ پلاٹ نہیں ملے گا کیوں کہ ان کو اپنے قاری پر اعتماد ہے اور جانتے ہیں کہ ہم نے جو چھپادیا ہے قاری وہاں تک رسائی حاصل کرلے گا، اسی چھپانے کے عمل کی وجہ سے ہی پلاٹ کے انہدام کی بات کہی گئی ہے۔

'نصرت' میں بھی مکمل پلاٹ موجود ہے۔ہاں کچھ جملے ایسے ضرور ہیں جو ماورائیت لئے ہوئے ہیں۔مثلاً نصرت کا پیر کچل جانا اور پھر اسکے بعد نصرت سے درخت کے نیچے ہونے والی گفتگو اس کے ساتھ ہی مکان کے سبھی مکینوں کا نصرت کے معاملہ سے کلی طور سے لاتعلق ہونا۔افسانے میں دو مقامات ایسے ہیں جہاں ابہام ہے اول بدکار عورت کا

کیا ہوا۔ دوم نصرت کے پیر کن لوگوں نے کچلا؟

افسانہ 'گنجفہ' بھی مربوط ہے، اس کا پلاٹ نہایت سادہ بلکہ پریم چندی ہے ہاں موضوع اور مواد دونوں میں تطابق کے بجائے ظاہراتباین نظر آتا ہے۔ لیکن اگر بغور دیکھنے کی کوشش کی جائے تو دونوں میں ارتباط مل جائے گا۔ ہاں کچھ مقامات ایسے ضرور ہیں مثلاً راوی کا باپ کیا کہتا تھا وہ بیوی کی کمائی پر گزر بسر کرنے پر کیوں مجبور ہوا۔ بادشاہی منجن والا شخص کہاں چلا گیا۔ افسانہ نگار نے ان سب باتوں سے پردہ نہیں اٹھایا ہے لیکن اس سے پلاٹ پر کوئی فرق نہیں پڑتا اور یوں بھی افسانہ چھپانے کا نام ہے۔

'جانوس' کا پہلا حصہ جس طرح اختتام تک پہنچتا ہے وہ ذرا مبہم ہے، رات میں راوی نے مریض کے ساتھ کیا کیا، دوا دی، کھانا کھلایا اس کی کوئی اطلاع متن میں نہیں ہے۔ مریض صبح کچھ بتائے ہوئے کیوں چلا گیا اس سلسلے میں کوئی اطلاع نہیں، راوی نے نووارد کو جانوس کا نام کیوں دیا یہ معاملہ بھی صاف نہیں ہوتا یہی وہ طریقہ بیان ہے جس کی بنیاد پر کہا جاتا ہے کہ نیر مسعود نے کہانی کے پلاٹ کو منہدم کر دیا ہے اس کہانی میں بھی پلاٹ مکمل اور مربوط ہے بس اختتامی حصہ مبہم ہے جو قاری پر چھوڑ دیا گیا ہے۔

'پاک ناموں والا پتھر' 'بڑا کوڑا گھر' 'مسکینوں کا احاطہ' 'دنبالہ گرد' 'جانشین' 'نوشدارو' 'بن بست' 'تحویل' وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں جن کا پلاٹ پیچ دار ہونے کے بجائے روایتی ہے، ان میں سے بعض افسانے تو ایسے ہیں جن کے پلاٹ پریم چندی ہیئت میں ہیں۔

مجموعی طور سے نیر مسعود کے افسانوں میں جو فضا پیدا ہوئی ہے وہ ان کی زبان و بیان کا زائدہ ہے۔ تشکیل متن میں میں انہوں نے جن لفظیات اور اماکن کا سہارا لیا ہے ان کی وجہ سے کہانی پر اسرار ہوگئی ہے۔ نیر مسعود کے یہاں خاموشی، خود فراموشی، بھولنے کی عادت، بنتے بگڑتے نقش، راوی کا نوجوان اور الھڑ ہونا، اس کا تنہا ٹہلنا گھومنا، ٹوٹتی گرتی

ہوئی دیوار، فصیل، جنگل، قبرستان، ڈیوڑھی، چبوترہ، اندھیرا وغیرہ بطور وسائل استعمال ہوئے ہیں،ان کی وجہ سے خوفنا کی،دہشت نا کی اور دوسرے افسانہ نگاروں سے مختلف متن تشکیل ہوا ہے۔ نیر مسعود نے ایک کام اور کیا ہے،انہوں نے اپنے افسانوں میں جگہ جگہ خلا پیدا کر کے اس کو قاری پر چھوڑ دیا ہے۔اسی طرح ان کی کہانیاں طویل ہوتی ہیں جن میں وقوعے زیادہ ہوتے ہیں،ایسے میں قرات کے دوران اگر کوئی چھوٹا سا وقوعہ ذہن سے نکل جاتی ہے تو کہانی کا اسٹرکچر بدل جاتا ہے اور محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ تو کسی اور انداز کی کہانی ہے۔محمد حمید شاہد نے اسی لئے لکھا ہے کہ وہ'اپنی کہانیوں میں عجب رکھ دیتا ہے'انہی وجوہات کی بنا پر نیر مسعود کے یہاں پلاٹ کے انہدام اور اس میں ٹوٹ پھوٹ کی باتیں کی گئیں ہیں جو درست نہیں ہیں۔

☆☆☆☆☆☆

ابتدا میں نیر مسعود کے افسانوں میں ایسے اجزا کی نشادہی کی گئی تھی جن کا انسلاک ذی معنی متن سے نہیں معلوم ہوتا، میں یہاں اس کی تین مثالیں درج کی جاتی ہیں، یہ وہ مثالیں ہیں جنھوں نے نیر مسعود کے افسانوی فن/ پلاٹ کو متاثر ہی نہیں کیا،افسانے کی تفہیم کو مشکل بنادیا ہے لیکن اس کی مثالیں بہت زیادہ نہیں ہیں چند ایسے افسانے ہیں جن میں اس طرح کے غیر منضبط واقعات کا بیان ہوا ہے۔

پہلی مثال:

'مجھے اس کے بارے میں زیادہ نہیں بتایا گیا تھا،لوگوں کو وہ مردہ میدان میں اسی خاکستری پھولوں والے درخت کے نیچے ملی تھی،وہ خوف اور تھکن سے نڈھال ہو رہی تھی اور کئی دن تک وہ ٹھیک سے بات کرنے کے قابل نہیں ہو پائی تھی،لوگ اس کو آبادی میں لانا چاہتے تھے لیکن وہ سب سے بدگمان تھی،کئی دن تک وہ درخت کے نیچے سے نہیں

ہٹی، اور لوگ وہیں آ کر اس کی دیکھ بھال کرتے رہے۔ اور اتنے ہی دنوں میں کئی نوجوان اس کے طلب گار ہو گئے تھے اور کئی دشمنیوں کی بنیاد پڑ چکی تھی، یہاں تک کہ مردہ میدان میں جہاں زندہ لوگوں کا رہنا منع تھا خاکستری پھولوں کے آس پاس ہر وقت مجمع لگا رہنے لگا اور آخر بوڑھے اس کو وہاں سے ہٹا لائے، کسی کو نہیں معلوم تھا کہ وہ کون ہے، اور کہاں سے آئی ہے۔ اس نے صرف اتنا بتایا تھا کہ کوئی اس کا پیچھا کر رہا ہے اور وہ اس سے بچنے کیلئے دریا کے پار جانا چاہتی ہے۔ اس نے کسی سے مدد کی درخواست نہیں کی تھی پھر سب اس کی حفاظت کرنے پر تیار تھے اور سب نے اسے دریا پار کرنے سے روکا۔ اور بظاہر ایسا معلوم ہونے لگا تھا کہ اب وہ یہاں سے نہیں جائے گی۔

لیکن ایک صبح لوگوں نے دیکھا کہ وہ دریا میں ڈوب رہی ہے اس کی آنکھوں میں خوف تھا مگر دیکھنے والوں نے یقین کے ساتھ کہا کہ وہ پانی میں ڈوبنے کا خوف نہیں تھا۔ جب لوگ اسے بچانے کے لئے دریا میں اترے تو سطح پر اس کے صرف بال پھیلے ہوئے تھے اور جب تک لوگ اس کے قریب پہنچیں، وہ غائب ہو گئے۔

اس کی لاش کبھی نہیں ابھری، شاید دریا نیچے ہی نیچے اس کو کہیں دور بہا لے گیا تاہم کچھ عرصہ تک لوگ ہر روز دریا کے کنارے جمع ہو کر اس کے ابھرنے کا انتظار کرتے تھے۔ (29)

دوسری مثال:

ان میں سے ایک تو ایسی خائف ہوئی کہ اپنی پرسکون اور جمی جمائی زندگی کو چھوڑ کر باہر نکل گئی، اسے کھلے ہوئے لمبے سیاہ بالوں کو بار بار سمیٹنے کی عادت تھی، اور میں سمجھتا تھا کہ وہ مجھے اپنے بالوں کی طرف متوجہ کرنا چاہتی ہے، اس کا چلا جانا میری امید کے بالکل خلاف تھا، اس لئے میں بھی اس کے سراغ میں نکل کھڑا ہوا، میں اسے صرف یہ بتانا چاہتا تھا کہ اس

کے سیاہ بالوں نے مجھے دھوکہ دیا ہے لیکن وہ مجھ سے بھاگتی رہی، اسے شاید یہ وہم ہو گیا تھا کہ میں کسی شہوت زدہ حیوان کی طرح اس کے پیچھے لگا ہوں۔ میں اس سے نہیں مل سکا اور مجھے شبہ ہے کہ آخر میرے ہی خوف نے اس کی جان لے لی، اگرچہ میں اب تک خودکو تسلی دیتا ہوں کہ وہ اتفاق سے دریا میں ڈوبی تھی اور کہیں اور ابھری ہو گیا اور بچالی گئی ہوگی۔(30)

اس بیان کے سلسلے میں جان کیتھ میوز کا بیان بھی دیکھ لیجئے

پیراگراف کے آخر میں منسلک ایک فقرہ کہ اتفاق سے وہ دریا میں ڈوبی تھی، اس واقعہ کا تنہا بیان ہے۔ ہمیں ایک کہانی کے محض استخواں فراہم کئے گئے ہیں لیکن پوسٹ مارٹم اس کی موت کی وجہ یا حالات کا تعین نہیں کر سکتا، یہ تک بھی نہیں کہا جا سکتا کہ موت ہوئی بھی یا نہیں، کھلے ہوئے سیاہ بال والی لڑکی کون ہے؟ وہ غائب کیوں ہو گئی؟ وہ دریا میں کیوں ڈوبی؟ کیا وہ بچالی گئی؟ راوی کا کنفیوژن قاری کے کنفیوژن کی بازگشت بن جاتا ہیکیونکہ عورت کی کہانی بھی اسی پراسرار ڈھنگ سے غائب ہو گئی ہے جیسے وہ خود عورت غائب ہوتی ہے۔

تیسری مثال:

ایک مری ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا تھا، مجھے یقین کے ساتھ معلوم بھی نہیں تھا کہ وہ واقعی مر چکی ہے لیکن میں اس سے بھاگ رہا تھا، میرا مکان بہت پیچھے رہ گیا تھا، پھر میرا شہر بھی پیچھے رہ گیا، پھر نئی بستیاں آئیں، وہ بھی پیچھے رہ گئیں، اور اب میں جنگلوں کے روبرو تھا۔ کچھ دن سے میں سوچنا چھوڑ چکا تھا لیکن یہاں پر ٹھہر کر میں نے بڑا وقت سوچنے میں گذارا میرے سامنے درختوں اور جھاڑیوں کا ایک سلسلہ تھا جو آگے بڑھ کر تاریک ہوتا چلا گیا تھا اور مجھے اس کے بارے میں کچھ نہیں معلوم تھا، میں قدرے بلندی پر تھا، جنگل کا یہ سلسلہ نشیب کی طرف جا رہا تھا، مجھے اس سلسلے کے اندر داخل ہونے کا فیصلہ کرنا تھا لیکن

اس سے پہلے مجھے مری ہوئی لڑکی کا فیصلہ کرنا تھا۔ مجھے یہ فیصلہ کرنا تھا کہ وہ واقعی مری ہوئی تھی یا مجھے مری ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ مجھے واقعات کی رو سے نہیں بلکہ محض اپنی مرضی سے یہ فیصلہ کرنا اور میں سخت تذبذب میں گرفتار تھا۔ دراصل میں یہی فیصلہ نہیں کر پا رہا تھا کہ مجھے کیا فیصلہ کرنا چاہیے۔ (32)

نیر مسعود کے ان دعووں نے افسانے کی تفہیم کو مشکل ترین بنا دیا ہے، اس دعویٰ کے استناد میں جان کیتھ میوز کے مضمون سے ایک اقتباس پیش کرنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

''شیشہ گھاٹ میں کون سی عجیب پیش رفت تھی جس کے سبب بی بی گھاٹ کو اپناتی ہے؟ مارگیر کی ابتدا میں راوی آخر کس مردہ لڑکی سے بھاگ رہا ہے؟ بادنما میں ملاقاتی کون لوگ؟ اور باپ کا پیشہ کیا ہے؟ ایسے سوالوں کے جواب کے بغیر قاری خود کو 'اوجھل' کے راوی کی جگہ کھڑا پاتے ہیں۔'' (33)

متن کے اقتباسات اور جان کیتھ میوز کے مضمون کے مندرجہ بالا اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں کی تفہیم میں غیر منسلک متن نے بھی کسی حد تک دشواری پیدا کی ہے، اگر اس طرح کے غیر مربوط اجزا کو متن سے خارج کر کے اس کی قرات کی جائے تو افسانے کی تفہیم مزید آسان ہو سکتی ہے۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆

قاضی افضال حسین نے نیر مسعود کے بارے میں کہا ہے:

''نیر مسعود مفرد افسانوں کے نہیں افسانوی مجموعوں کے افسانہ نگار ہیں۔'' (34)

یہ بات انہوں نے افسانوں میں 'متن تہہ متن' کے حوالے سے کہی ہے جس کے انہوں نے تین حوالے دیئے ہیں۔ جانوس میں مریض کی حالت کی خرابی اور مکان فروخت ہونے کی بات، جرگہ میں اس مکان میں پہلی دعوت کا ذکر، پاک ناموں والے پتھر کا بیان

جس کا ذکر اوجھل، وقفہ اور پاک ناموں والا پتھر میں ہوتا ہے۔ راوی کا بولنا چھوڑ دینا تین افسانوں میں ہے اوجھل، مارگیر اور مسکن۔ چوتھا حوالہ بھی اوجھل میں ایک لڑکی کے فرار سے شروع ہوتا ہے، راوی مارگیر میں اسی لڑکی سے بھاگتا ہے اور سیمیا میں وہ ڈوب جاتی ہے پھر کبھی نہیں ابھرتی۔ اسی طرح 'تحویل' میں راوی کا نوروز کے مکان میں "ساسان" کے طور پر منقلب ہوجانا اور پھر افسانہ "ساسان پنجم" میں مرکزی کردار کے طور پر سامنے آنا۔ اس طرح یہ دو افسانوں ظاہر ہوتا ہے۔

یہ تسلیم کرنے میں کوئی دشواری نہیں کہ نیر مسعود کے افسانوں اس طرح کا متن جھلکتا ہے، محمود آیاز نے بھی اس جانب ابتدا میں ہی نیر مسعود کی توجہ مبذول کرائی تھی اور بتایا تھا کہ 'سیمیا' کے افسانوں میں ایک طرح کا ربط پایا جاتا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس ربط سے افسانے کے کینوس میں کوئی وسعت پیدا ہوتی ہے؟ اگر ان چاروں واقعات کا بغائر مطالعہ کیا جائے تو یہ کنفیوژن کا سبب بنے ہیں۔ جانوس کے اجنبی نے جو خبر دی تھی اور بتایا تھا کہ ادبار کے بادل چھائے اور منظور صاحب نے حویلی خرید لی اس کا بتایا جانا کوئی ضروری نہیں تھا اور اگر اگر بتایا تھا تو اس کے اسباب بھی ہوں گے مگر ان سے چشم پوشی کی گئی اسی طرح 'جرگہ' میں منظور صاحب حویلی میں داخلہ پر دعوت کا اہتمام کر رہے ہیں مگر انہوں نے گاندھی جی، اورنگزیب کو دعوت دے رکھی ہے اور خود ایک یمنی خاتون سے شادی کے خواہاں ہیں، یہ بھی افسانے کو کنفیوژ بنا دیتا ہے۔ اسی طرح سے اوجھل میں لڑکی غائب ہوتی ہے راوی امید ظاہر کرتا ہے کہ وہ مرگئی ہوگی، پھر مارگیر میں وہ خود اس لڑکی سے فرار اختیار کرتا ہے اور 'سیمیا' میں وہ دوبارہ ڈوب جاتی ہے تینوں مقامات پر یہ لڑکی افسانے میں ایک دم سے آئی ہے اور ایسی اجنبی کے طور پر آئی ہے جس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں جانتا۔ تینوں افسانوں کے پلاٹ کو اسی لڑکی نے متاثر کیا ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے جو وصف

ناقدین کی نظر میں بہتر ٹھہرا کہ تہہ متن میں متن موجود ہے اسی متن نے افسانے کے اسٹرکچر کو تبدیل کر دیا اور اس کی تفہیم مشکل کر دی۔ اگر متعدد افسانوں میں در آئے متن کو الگ کر کے ان کو ایک وحدت کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی جائے تو بھی کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوتا کہ پاک ناموں والے پتھر کا دو افسانوں میں محض سرسری ذکر ہے اور تیسرا افسانہ اسی نام سے ہے۔ اسی طرح فرار لڑکی اوجھل سے مارگیر میں نمودار ہوتے ہوئے سیمیا میں ڈوبتی ہے لیکن اگر اس کو تینوں افسانوں سے الگ کر لیا جائے تو وحدت کے طور پر اس کا پورا وجود نہیں بن پاتا ہے۔ اگر یہ کردار ایک افسانے سے دوسرے افسانے میں پہنچ کر وسعت اختیار کرتے اور ان میں توسیع ہوتی تو یقیناً یہ بہت اچھی بات ہوتی لیکن ایسا کچھ نہیں ہے سوائے اس کے کہ متعدد افسانوں میں ان کی جھلک دکھائی دیتی ہے جس سے افسانے کی تفہیم اتنی مشکل ہوگئی ہے کہ "قاری خود کو اوجھل کے راوی کی جگہ کھڑا پاتے ہیں"۔

مراجع ومصادر

(1) نیر مسعود کا افسانہ، قاضی افضال حسین، کہانی گھر صفحہ نمبر 90

(2) سیمیا 192 نیر مسعود، نصرت پبلشرز 1984

(3) کہانی گھر، مدیر ڈاکٹر ضیاء الحسن، جنوری، فروری، مارچ 2012 مضمون: نیر مسعود کا فن، قاضی افضال حسین۔

(4) سیمیا 185-186 نیر مسعود، نصرت پبلشرز 1984

(5) آج، منتخب مضامین، مدیر اجمل کمال۔ مضمون: نیر مسعود سے ایک گفتگو۔ ساگری سین گپتا۔ صفحہ 416

(6) ایضاً

(7)ایضاً

(8)اطلاقی تنقید، نئے تناظر، گوپی چند نارنگ، مضمون نیر مسعود کی افسانوی واہمہ سازی، صفحہ 359 = 360 عتیق اللہ

(9)نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ، ڈاکٹر ناصر عباس، کہانی گھر، صفحہ 122

(10)ایضاً

(11)ثقافتی اور نفسیاتی جغرافیہ کا مرتعش بیانیہ: طاؤس چمن کی مینا: پروفیسر شافع قدوائی، بحوالہ: سہ ماہی امروز، شمارہ 9، جنوری – مارچ 2019 مدیر: پروفیسر ابوالکلام قاسمی

(12)نیر مسعود کا افسانہ، قاضی افضال حسین، کہانی گھر صفحہ نمبر 105 – 106

(13)نیر مسعود کا فن: قاضی افضال حسین، کہانی گھر صفحہ نمبر 98

(14)سیمیا: صفحہ نمبر 121,120,119

(15)سیمیا، صفحہ 67، کہانی مار گیر، نصرت پبلشر لکھنؤ 1984

(16)سیمیا صفحہ 115 – 116 افسانہ: مار گیر۔

(17)نیر مسعود کے افسانوں میں ہیئت کی ہیبت کاری۔ مشمولہ اردو افسانہ صورت و معنی: محمد حمید شاہد (انٹرنیٹ)

(18)ایضاً

(19)انٹرویو آصف فرخی، کہانی گھر، صفحہ 70

(20)آج، منتخب مضامین، مدیر اجمل کمال۔ مضمون: نیر مسعود سے ایک گفتگو۔ ساگری سین گپتا۔ صفحہ 416

(21)نیر مسعود کا افسانہ، مراسلہ، ایک مطالعہ، سلیم سہیل، کہانی گھر صفحہ

162,161

(22) ایضاً، صفحہ 163

(23) عطر کافور، صفحہ 94-95

(24) عطر کافور، صفحہ 125

(25) طاؤس چمن کی مینا۔افسانہ: ندبہ، صفحہ 67

(26) ہم سفروں کے درمیان، صفحہ 251، شمیم حنفی

(27) Nayyer Masud:A Prefatory Note:Mohdumar Maiman بحوالہ ہمسفروں کے درمیان، صفحہ 252 شمیم حنفی

(28) عطر کافور اور نیر مسعود کا افسانوی فن، محمد عباس، کہانی گھر صفحہ 172

(29) سیمیا صفحہ 143

(30) سیمیا: ص 25 افسانہ اوجھل

(31) نیر مسعود کی ہنر کاری: جان کیتھ میوز، انگریزی سے ترجمہ: ارجمند آرا بحوالہ نیر مسعود کی تحریریں۔صفحہ 78-79 عبدالرحمان فیصل

(32) افسانوی مجموعہ: سیمیا: افسانہ: مار گیر: ص 67-68

(33) نیر مسعود کی ہنر کاری: جان کیتھ میوز، انگریزی سے ترجمہ: ارجمند آرا بحوالہ نیر مسعود کی تحریریں۔صفحہ 77 عبدالرحمان فیصل

(34) کہانی گھر۔صفحہ 112

تلقارمس کی شناخت کا مسئلہ

جدید اردو افسانہ قدیم افسانے سے مختلف ہے ،اس کا یہ اختلاف ہر سطح پر ہے، بنیادی اختلاف تکنیک اور ہیئت کا ہے جس کے ذریعہ کہانی پیش کی جاتی ہے،کوئی واقعہ تو بغیر کردار کے ممکن ہے لیکن کوئی کہانی بغیر کردار کے نہیں ہوسکتی، مذکورہ تصور قدیم ہے ۔ نئے تصور کے مطابق جدید افسانہ صرف کردار ہی نہیں ،کہانی، پلاٹ، آغاز ،انجام اور وحدت تاثر کی بھی نفی کرتا ہے۔لیکن ایسا نہیں ہے کہ ہر جدید کہانی کا یہ مسئلہ ہو البتہ جدید افسانے کا یہ حاوی طریق ضرور رہا ہے۔سریندر پرکاش جدید افسانہ نگار ہیں،ان کے یہاں دونوں طرح کے افسانے مل جاتے ہیں،ان میں مذکورہ اصولوں کی نفی بھی ہے اور اثبات بھی ،سردست جس کردار ''تلقارمس'' سے متعلق گفتگو مقصود ہے،وہ دونوں طرح کی کہانیوں میں آیا ہے۔پہلی کہانی میں وہ موہوم ومعدوم ہے جبکہ دوسری کہانیوں میں وہ مرتسم و مجسم ہے،اسی لئے اس کردار کو نامیاتی قرار دیا گیا ہے۔''تلقارمس'' پر گفتگو سے قبل سریندر پرکاش کے افسانوی فن پر گفتگو زیادہ مناسب ہے تا کہ تفہیم میں آسانی ہو سکے۔

سریندر پرکاش جدید افسانہ نگار ہیں ،ان کو موضوعات کے انتخاب ،فنی طریق کار،زبان و اسلوب کے تنوع اور ظاہری شکل و ہیئت جیسے عوامل نے جدید بنایا وہ مسائل کو نئے انداز میں دیکھتے ہیں اور فن کے جدید تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر اسے پیش کرتے ہیں۔تنوع کا مطلب قدیم سے کلی انحراف نہیں ہے بلکہ اس میں توسیع ہے،اگر سریندر پرکاش کے افسانوں میں اس تنوع کا جائزہ لیا جائے تو یہ واضح ہوتا

ہے کہ ان کے افسانے قدیم و جدید کے درمیان کی کڑی ہیں، ان کے یہاں کہانی بھی ہے اور ہیئت کا تنوع بھی، بعض افسانوں میں انہوں قدیم ہیئت کو مسخ کرتے ہوئے افسانے کو جدید ہیئت میں پیش کیا۔ ایسے افسانوں میں انہوں نے قدیم افسانے سے کلی طور پر انحراف کیا ہے۔ سریندر پرکاش کے فن سے متعلق شمس الرحمن فاروقی کی رائے دیکھئے:

سریندر پرکاش (یا نئے افسانہ نگار) اور پریم چند (یا پرانے افسانہ نگار) کے درمیان دو طرح کے فاصلے ہیں۔ ایک تو ذہنی فاصلہ اور دوسرا تکنیکی۔ ذہنی فاصلہ اس قدر تحیر واستعجاب کا سبب نہیں بن سکتا جس قدر تکنیکی فاصلہ اکثر بن جاتا ہے۔ میر اور غالب کے ذہن ایک دوسرے سے خاصے دور ہیں لیکن تکنیکی مماثلت کی وجہ سے میر اور غالب بادی النظر میں ایک دوسرے سے بہت زیادہ متغائر نظر نہیں آتے۔ جب فن پارہ خلق کرنے اور اس کو بنانے کا ڈھنگ بھی مختلف ہو اور ذہن بھی تو ایک عجیب وغریب نفسیاتی فصل کا احساس ہوتا ہے۔ اور بہت سے قاری اس فصل کی خلیج آسانی سے نہیں پاٹ پاتے۔(1)

شمس الرحمن فاروقی دوسرے افسانہ نگاروں اور سریندر پرکاش کے تکنیک کے فرق کو ان الفاظ میں واضح کرتے ہیں:

سریندر پرکاش کی تکنیک پریم چند یا عصمت یا بیدی سے کس طرح مختلف ہے؟ سب سے پہلا فرق تو وہی ہے جو تمام منطقی اور وجدانی ادب کا مابہ الامتیاز ہے۔ ان افسانوں میں کہانی آگے نہیں بڑھتی بلکہ نمو کرتی ہے۔ یعنی یہ افسانے تعمیر کئے ہوئے نہیں ہیں۔ بلکہ کسی پودے کی طرح بالیدہ ہیں۔ ان میں غالب کے مصرعے کی طرح لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ افسانے زمان میں نہیں بڑھتے پھیلتے بلکہ مکان میں بڑھتے پھیلتے ہیں۔ ان کے واقعات میں زمانی

تسلسل اور نقطہ آغاز و اختتام نہیں ہے۔(2)

وہ سریندر پرکاش کے کرداروں سے متعلق لکھتے ہیں:

یہ افسانے محض بے پلاٹ کے نہیں، اگر پلاٹ نہ ہو لیکن کردار زمان میں حرکت کرتا رہے تو بھی افسانے کو ایک داخلی ربط میسر ہو جاتا ہے۔ان کہانیوں کے کردار بھی کسی نقطہ وقت پر ٹھہرے ہوئے اور اس میں گرفتار ہیں۔اگر وہ حرکت بھی کرتے ہیں تو اپنے اپنے ذہنوں کی خلاؤں میں۔اس طرح ان کہانیوں میں بے بدنی (Bodylessness) پائی جاتی ہے۔جو بیک وقت مضطرب بھی کرتی ہے اور متحیر بھی، ممکن ہے کہ یہ تمام افسانے بحیثیت مجموعی عہد حاضر کی پرچھائیں نما انسان کی تمثیل ہوں۔یا ممکن ہے ان کرداروں کا پرچھائیں پن ذہن انسان کی گہرائیوں میں باہم نبرد آزما ان گنت جبلتوں، نیم شعوری اور تحت الشعوری آگاہیوں اور پیچیدگیوں کو احاطہ کرنے کا ایک ذریعہ ہو۔بہر صورت ان کہانیوں میں ایک تقریبا نا قابل برداشت خلا نظر آتا ہے۔اس خلا میں پلاٹ کے جزیرے نہ ڈھونڈیئے بلکہ سایہ نما ستاروں کے جھرمٹوں کی طرح کرداروں کو نیم تاریکی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے دیکھئے تو ان کہانیوں کی معنویت نظر آئے گی۔(3)

افسانے میں کردار دو طرح کے ہوتے ہیں ایک فلیٹ اور دوسرا راؤنڈ۔فلیٹ کردار کا مطلب ہوتا ہے ایسے کردار جن میں حرکت و عمل نہ ہو بلکہ وہ جامد ہوں، یہ جمود دو طرح کا ہو سکتا ہے، ایک تو ان میں حرکات وسکنات کا فقدان ہو، وہ جہاں بیٹھ گئے بیٹھ گئے، ٹھس ہوں، ہاتھ پیر کی طرح ذہن بھی ماؤف ہو۔دوسرے حرکات وسکنات ہونے کے باوجود اس کا عمل اس کی اپنی مرضی کے مطابق نہ ہو بلکہ ان کی حرکت مشینی ہو تو اس کو بھی فلیٹ کے زمرے میں ہی رکھا جائے گا۔راؤنڈ وہ کردار ہوتے ہیں جو جمود و تعطل سے مبرا، عمل و حرکت ان کی پہچان ہوتی ہے، یہ کردار تہہ دار بھی ہوتے ہیں، جتنا ان پر غور کیا جائے گا یہ

کھلتے چلے جائیں گے۔ایسے ہی کردار نیم تاریکی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہیں جس کی جانب شمس الرحمن فاروقی نے اشارہ کیا ہے۔کرداروں کی تفہیم میں مکالموں بھی کی بڑی اہمیت ہوتی ہےایک طرف جہاں حرکت وعمل اس کی تفہیم کی راہ کھولتے ہیں وہیں مکالمے بھی اس میں معین ومددگار ہوتے ہیں، کیونکہ اس سے ان کی اپنی نفسیات کے ساتھ اس ماحول،فضا،حالات اور معاشرے کی بھی عکاسی ہوتی ہے جس میں ان کی وہ نفسیات تشکیل پائی ہے جس کے تحت وہ مکالمےادا کر رہے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی کے مطابق سریندر رکاش کے افسانے خواب نما ہیں ،جس طرح خواب میں دیکھئے گئے کردار کبھی بھی کسی بھی جون میں تبدیل ہوسکتے ہیں وہی حال سریندر پرکاش کے کرداروں کا ہےلیکن تکنیکی طور پر وہ آزاد تلامہ خیال کااستعمال کرتے ہیں:

سریندر پرکاش نے خواب کی تمثیلوں کوصرف مشینی طور پرنہیں اپنایا ہے(یعنی ان افسانوں میں محیر العقول واقعات اور نا قابل یقین قلب ماہیئت کا ذکرصرف برائے زیب داستاں نہیں ہے) بلکہ انہوں نے ان افسانوں کے ذریعہ شعور واحساس کی اس نیم بیدار منزل کوگرفت میں لینے کی کوشش کی ہے جہاں تجربہ سپرایغو(Super Ego) کے قیود و بند میں محبوس نہیں ہوتا بلکہ آزاد تلازمہ خیال کے سہارے نت نئ شکلیں بناتا ہے۔(4)

آزاد تلازمہ خیال(Free Association of Ideas)وہ تکنیک ہےجس میں خیال کسی ترتیب کے ساتھ نہیں آتے ہیں، بلکہ منتشر خیالی اس کا وصف ہے،اس تکنیک کے سہارے ترتیب متن میں مواداور موضوع کی سطح پر کوئی تنظیم وترتیب نہیں ہوتی ہے،راوی کا ذہن کبھی ماضی میں ہوتا ہےتوکبھی حال میں اور کبھی کبھی جست لگا کر وہ استقبال میں بھی پہنچ جاتا ہےاور جھانک کرفوراواپس آجاتا ہے۔اس کا تعلق انسانی وجود کے انتشار سے ہے جو اصلا دنیاو مافیہا کے انتشار کی علامت ہے،لیکن جب یہ متن تکمیل تک پہنچتا ہےتو مجموعی

متن کے جائزے سے جو صورت ابھر کر سامنے آتی ہے وہ ماضی، حال اور استقبال کی کہانی بیان کرتا ہے۔اس کی سب سے بہترین مثال افسانہ ''طلقارمس'' ہے۔راوی کی منتشر خیالی نے آزاد تلازمہ خیال کے ذریعہ ایک ایسا متن ترتیب دیا ہے جو زمانے کے انتشار کو بیان کرتا ہے۔اس سلسلے میں افسانہ نگار پروفیسر طارق چھتاری لکھتے ہیں:

اس (تلقارمس) افسانے میں ایک خاص خوبی یہ ضرور ہے کہ پورا افسانہ ایک ہی جملے میں بغیر کاما یا فل اسٹاپ کے چلتا ہے۔اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ دور جدید میں (جس دور میں یہ افسانہ تخلیق ہوا) زندگی کے بہت سارے مسائل آپس میں اس طرح گڈ مڈ ہیں کہ کہانی کار کو کہیں کاما یا فل اسٹاپ لگانے کا موقع ہی نہیں ملتا یعنی ان مسائل کو ایک دوسرے سے الگ کرنا اس کے لئے ناممکن بن جاتا ہے۔(5)

سریندر پرکاش ایک پراسرار افسانہ نگار ہیں، جو اپنے علائم خود تخلیق کرتے ہیں، بعض علامتیں واضح ہوتی ہیں اور بعض نہایت پیچیدہ۔ان کے افسانوں میں وہ اسرار بھی ہے جس کے پیچھے کچھ دکھائی نہیں دیتا کیونکہ اس میں علامتیں بھی نہیں دکھائی دیتی ہیں۔کوئی لفظ صرف استعمال سے علامت نہیں بن جاتا ہے بلکہ اس کے لئے ایک ایسی فضا تخلیق کرنے کی ضرورت ہوتی ہے جہاں وہ علامت یا استعارے کے طور پر اپنے وجود کا احساس کرا سکے،ایک لفظ جب متن کے باہر ہوتا ہے تو اس کے معنی الگ ہوتے ہیں لیکن وہی جب بامعنی متن میں اپنے انسلاکات وتلازمات کے ساتھ آتا ہے تو علامت بن جاتا ہے۔لیکن اگر ان کے افسانہ ''طلقارمس'' کی قرات کی جائے تو یہاں علامتیں دکھائی نہیں دیں گی اس کے باوجود افسانے میں غضب کی پراسراریت ہے۔دراصل یہ ایک تجریدی اور تجربی افسانہ ہے،جس پر آئندہ گفتگو کی جائے گی،سریندر پرکاش کے فن کی پراسراریت سے متعلق شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

شروع شروع میں سریندر پرکاش کے افسانوں میں اسرار (Mystery) کا عنصر غالب تھا۔اور بعض لوگوں کو سمجھنے میں دقت ہوتی تھی کہ اس اسرار کے پیچھے کیا اسرار ہے۔اسی لئے میں نے عرصہ ہوا سریندر پرکاش کی علامتوں کو خواب کی علامتوں سے تشبیہ دی تھی کہ وہ خود منطق سے بالاتر ہوتی ہیں۔(6)

اس کی بہترین مثال ان کے پہلے افسانوی مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم میں شامل افسانہ ''حلقار مس'' اور دوسرے افسانوی مجموعہ باز گوئی میں شامل ''باز گوئی'' اور جمغورہ الفریم ہیں۔اول الذکر افسانے میں کوئی واضح کردار نہیں ہے۔واحد غائب، واحد حاضر اور راوی ''میں'' یعنی واحد متکلم کے صیغے اس کردار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ثانی الذکر اور ثالث الذکر میں یہی حلقار مس بطور کردار سامنے آیا ہے، جو اپنے مکمل وجود کے ساتھ ہے۔البتہ باز گوئی کے کردار حلقار مس میں ورائیت نہیں ہے اور نہ وہ کردار خواب کی تمثیل ہے بلکہ مکمل ایک وجود ہے جو عام انسانوں کی طرح ہے لیکن جمغورہ الفریم میں یہی کردار ورائیت کا حامل ہے۔شمس الرحمن فاروقی کے مطابق خواب کی تمثیل بھی ہوسکتا ہے، لیکن یہ کردار پہلے کے دونوں کرداروں سے بالکل الگ ہے۔ایک بات اور شمس الرحمن فاروقی نے کہی ہے، جس سے ان کے افسانوں کی فضا کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔وہ لکھتے ہیں:

جب سریندر پرکاش انسانی المیہ اور انسانی طربیہ کو یکجا کردیتے ہیں تو اس وقت وہ پھر اپنی پراسرار نقاب اوڑھ کر قاری کو تحیر، تجسس اور خوف میں مبتلا کردیتے ہیں اور اس طرح ایسا افسانہ خلق کرتے ہیں جو مکمل معنوں میں اسطوراتی Mythopoieic کہا جاسکتا ہے۔(7)

اس کی بہترین مثال باز گوئی، جمغورہ الفریم اور ''ساحل پر لیٹی ہوئی عورت'' ہیں۔ان کہانیوں میں تحیر اور تجسس کے ساتھ ہی خوف بھی اپنے عروج پر ہے۔جمغورہ الفریم میں

جہاں تلقارمس کا ہر عمل تحیر، تجسس اور خوف کی علامت ہے، اس کے ہر فیصلے کے پس پشت یہی تینوں عوامل کارفرما دکھائی دیتے ہیں۔ پورے افسانے میں ایک لمحہ بھی ایسا نہیں ہے جہاں تلقارمس کے افعال و کردار سے یہ تینوں کیفیتیں معرا ہوئی ہوں، خواہ ہوٹل میں اس کی آمد ہو، چائے پینے کے دوران اس کا عمل اور ہاتھ سے اشارہ یا پھر کنویں میں اترنا پھر ہاتھ باہر نکالنا اور تینوں ذیلوں کرداروں کو اپنے ساتھ دو ہزار ایک برس قبل کی دنیا میں لے جانا ہو یا پھر ان تینوں کو جدا کر کے قبائل میں تقسیم اور حامد مرزا کی پیدائش، حبارا کی سیاسی پشت پناہی اور پھر اس کی شکست کے بعد پشارا کا ساتھ، پروہت کی ذہنی تبدیلی ہو یا پھر سیاسی داؤں پیچ کے ذریعہ پشارا کا قتل۔ ہر جگہ تحیر، تجسس اور خوف کارفرما نظر آتا ہے۔ اسی طرح سے افسانہ ''بازگوئی'' ہے، جس میں لمحہ لمحہ تحیر و تجسس ہے۔ خوف کا آغاز غیاب کی آواز اور پرسوز غلامانہ گیت سے ہوتا ہے جو ملکہ شبروزی کے محل میں نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے، جس کا خاتمہ قاسم بن ہدیٰ کی تلوار کرتی ہے اور پتھروں کی چھاتی پر داستان رقم کرتے کرتے تلقارمس خود کھنڈروں میں کھنڈر ہو جاتا ہے۔ یہی وصف افسانہ ''ساحل پر لیٹی ہوئی عورت'' کا ہے جس کا مرکزی کردار شکاری مرگول جو اندھا تھا، اندھا ہونے سے قبل وہ ایک ہرن کا تعاقب کرتے ہوئے اس سرحد پر پہنچ گیا جہاں بغیر اجازت نامہ کے انسانوں کا داخلہ ممنوع تھا جس کی وجہ سے اس کو رکنا پڑا لیکن وہاں کی پرسکون فضا اور دلفریب منظر نے اس کو وہیں روک لیا اور وہیں پر وہ رہنے لگا۔ ایک دن وہ خرگوش کا شکار کر کے واپس آ رہا تھا، اس نے دیکھا کہ ایک سیاہ فام الف ننگی عورت سمندر سے نکل کر ساحل کے ریت پر اپنے پیر کے نشان چھوڑتی ہوئی جا رہی ہے، اسی درمیان مردہ خرگوشوں میں سے ایک نے چپکے سے رسی کھولی اور کود کر بھاگ نکلا، مرگول قوت مردمی سے محروم تھا، وہ خرگوش کی حرکت و ہمت دیکھ کر جوش میں آیا اور اس عورت کی طرف دیوانہ وار

بھاگا لیکن وہ ایک ایسے اندھے غار میں چلی گئی جس کا کوئی سرا نہیں تھا۔اس پوری کہانی میں ہر گام پر تحیر، تجسس اور خوف ہے، خواہ وہ انسانوں کا چٹ پٹ گرنا اور مرنا ہو یا پھر مرنے کے خوف نہ سونا ہو ہر جگہ ان ہی تینوں کی کارفرمائی ہے۔

سریندر پرکاش افراد سے زیادہ ماحول اور تاریخ اور تہذیب کی نفسیات سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ان کے بعض افسانے اسطوری نہ ہونے کے باوجود اسطوراتی محسوس ہیں کیونکہ وہ ایسی فضا ہی خلق کرتے ہیں اور یہ اسطور صرف فضا سے نہیں بنتے بلکہ وہ پوری ایک تہذیب خلق کر دیتے ہیں، جس کے جھروکے سے دور حاضر جھانکتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔کبھی کبھی محسوس ہوتا ہے کہ دونوں عصر آپس میں گڈ مڈ ہو گئے ہیں، کبھی عصر حاضر ماضی میں پیوست نظر آتا ہے تو کبھی ماضی عصر حاضر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔یہ سب ان کی فنی مہارت اور تخلیقی وفور کے ساتھ فنی شعور کا نتیجہ ہے۔سریندر پرکاش کا کوئی بھی افسانہ اٹھا لیجئے اس کا تعلق تہذیب سے ضرور ہوگا خواہ وہ تہذیب خلق کردہ ہی کیوں نہ ہو۔اس باب میں ساحل پر لیٹی ہوئی عورت، باز گوئی اور جمغورہ الفریم سے بہتر کوئی مثال نہیں ہو سکتی۔سریندر پرکاش کے لافانی کردار ''تلقارمس'' کا تعلق بھی تاریخ اور تہذیب سے ہے۔افسانہ جمغورہ الفریم میں تو باضابطہ وہ نوتیج کو محرر مقرر کرتا ہے جو تاریخ نویسی کا فریضہ انجام دیتا ہے۔دوسرے افسانوں میں وہ تہذیب کی شکست وریخت کا اعلامیہ بن جاتا ہے، کبھی تاریخ اس کے دوش پر چل کر نئی تہذیب بناتی ہے اور کبھی وہ خود نئی تاریخ رقم کر کے اس تہذیب کو فنا کے گھاٹ اتارنے میں ممد و معاون ہوتا ہے۔اس تناظر میں بھی اس کردار کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔

تلقارمس:

اب تک کسی نقاد نے افسانہ ''تلقارمس'' کے کہانی کے متن کی ساخت کی بنیاد پر اس

بات کا دعویٰ نہیں کیا ہے کہ یہ افسانہ نہیں ہے، جس کا مطلب ہے کہ اس کے افسانہ ہونے میں کوئی کلام نہیں ہے۔ چونکہ یہ ایک جدید تجریدی افسانہ ہے اس لئے اس میں کہانی پن مفقود ہے، یعنی اس میں کہانی کے تمام اجزا موجود نہیں ہیں۔ سب سے پہلے تجریدی افسانے کے حوالے سے بنیادی باتیں جان لی جائیں تو زیادہ مناسب ہے۔ کیونکہ تجرید کی بنا پر ابہام پیدا ہوتا ہے جس سے تفہیم کا مسئلہ پیش آتا ہے۔ اس سلسلے میں سلیم شہزاد اپنی کتاب ''قصہ جدید افسانے کا'' میں لکھتے ہیں:

کردار اور واقعے کی تجرید کا تعلق افسانے کی داخلی ہیئت سے ہے۔ لیکن تجریدی افسانے کا بیانیہ جو افسانوی اظہار کے وسیلے زبان سے متعلق ہے غیر مربوط، غیر روایتی،، لسانی قواعد سے روگرداں، اور بظاہر بے معنویت کا غماز ہوتا ہے۔ پس کہا جا سکتا ہے کہ ان خواص کی حامل زبان سے ابہام کی نمود ہوتی ہے۔

آگے لکھتے ہیں:

کردار کی تجرید سے افسانے میں ابہام رونما ہوتا ہے۔

کردار کی تجرید ماحول اور منظر و پس منظر کی بھی تجرید ہے۔

کرادر اور واقعے کی تجرید سیا فسانے کی خارجی اور داخلی ہیئتیں متاثر ہوتی ہیں۔ (8)

مذکورہ گفتگو کے پس منظر میں اگر سریندر پرکاش کے افسانہ ''معلقارمس'' کو دیکھا جائے تو پوری طرح سے یہ تجریدی افسانہ قرار پاتا ہے۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ اس افسانے میں کہانی پن نہیں ہے، نہ پلاٹ اور نہ کوئی قصہ/ واقعہ ہے لیکن اس کے باوجود یہ سریندر پرکاش کی نمائندہ کہانیوں میں شامل ہے۔ جس کی سب سے بڑی وجہ اس کہانی کی وہ نئی تکنیک ہے جسے پیش رو افسانہ نگاروں میں صرف سعادت حسن منٹو نے ''پھندنے'' میں برتا تھا۔ پلاٹ سے عاری اس کہانی

میں ایک دو نہیں کئی کہانیاں ہیں۔ کہانی تو بیانیہ ہے لیکن اس کا ہر جملہ دوسرے جملے سے غیر مربوط ہے، یعنی ہر بات دوسری بات سے جدا ہے لیکن ہر جملہ اپنے آپ میں نہ صرف مکمل ہے بلکہ اس کے پس پشت ایک جہان معانی ہے، اس کے ابعاد اس بات کے ضامن ہیں کہ وہ جامد جملے نہیں بلکہ نامیاتی ہیں، اس کہانی کے ہر جز میں ایک کل ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کہا جائے تو اس کا ہر جملہ بذات خود ایک کہانی ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس ایک کہانی میں پچاسوں کہانیاں مضمر ہیں۔ افسانے کا سب سے بڑا جو وصف بیان کیا گیا ہے وہ وحدت تاثر ہے لیکن یہ بات اب پرانی ہو چکی جس کی حیثیت اب کلیشے کی ہو گئی ہے۔ اس کہانی میں وحدت تاثر نام کی کوئی چیز موجود نہیں ہے البتہ ہر جملہ الگ وحدت ہے اور اس کا تاثر اسی کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ اس لئے اس کی تفہیم کہانی کے بجائے جملوں سے کی جانی جا چاہئے، ہر جملے پر الگ سے غور و فکر کی ضرورت ہے۔ افسانہ "تلقارمس" کے بارے میں پروفیسر طارق چھتاری لکھتے ہیں:

اگر پوچھا جائے کہ اس (تلقارمس) کہانی کا موضوع کیا ہے؟ تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جدید کہانی کے بہت سارے موضوعات ایک ایک جملے میں اس کہانی میں پرو دیئے گئے ہیں۔ اس کہانی میں سینکڑوں مسائل کی جانب مبہم اشارے کئے گئے ہیں اور وہی مسائل جدید کہانی کے موضوعات ہیں۔ (9)

کرداری سطح پر اس میں کہیں کوئی کردار چلتا پھرتا نظر نہیں آتا ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس میں کردار نہیں ہے۔ کسی بھی فن پارے کی تفہیم کے کئی زاویے ہو سکتے ہیں، پہلا تو یہی ہے کہ راست طور پر کہانی کی تفہیم قدیم طرز پر کی جائے لیکن اس کے لئے شرط ہے کہ کہانی بھی اسی پیٹرن کی ہو، اگر ان دونوں میں تضاد ہوگا تو کہانی کی تفہیم ممکن نہیں ہو سکے گی۔ اس کہانی کو بھی اسی انداز میں سمجھنے کی کوشش کی گئی، اسی لئے کوئی سرا کسی کے ہاتھ نہیں آیا، بس

اتنا کہہ دیا گیا کہ ایک تجریدی افسانہ ہے اور بات ختم۔ جب متن کی بنت نے واضح کر دیا کہ اس کی ترتیب و تشکیل قدیم کے بجائے جدید طرز پر ہوئی ہے تو اصولی طور پر تفہیم کا طریقہ بھی جدید ہی ہونا چاہئے۔ یہ کہانی اس دور کی ہے جب جدیدیت کا دور عروج تھا اور فنی سطح پر نت نئے تجربے کئے جارہے تھے۔ اسی دوران یہ کہانی بھی تخلیق ہوئی جو تکنیکی طور پر قدیم پیٹرن سے بالکل جداگانہ تھی جس کی وجہ سے تفہیم اور ترسیل کا مسئلہ پیدا ہوا۔

''طلقارمس'' میں طلقارمس نام کا کوئی کردار نہیں ہے بلکہ متن کے اندر اس لفظ کا کہیں استعمال تک نہیں کیا گیا ہے، یہ اس کہانی کا سرنامہ ہے۔ ایسے میں سب سے پہلا سوال یہی تھا کہ آخر طلقارمس ہے کیا؟ اس کی تفہیم کیسے کی جائے؟ اس لفظ سے کیا مراد لیا جائے؟ اس لفظ کا اس کہانی سے کیا تعلق ہے؟ اس لفظ کے اندر اور اس کے پس پشت معانی کی کون سی دنیا پوشیدہ ہے۔ جس طرح سے کہانی کا عنوان جو بظاہر کسی کردار کا نام محسوس ہوتا ہے جو بالکل نیا ہے، اسی طرح سے کہانی اپنی ساخت اور معنوی جہات کے اعتبار سے بالکل نئے انداز کی ہے۔

سب سے پہلے ''طلقارمس'' کی تفہیم ضروری ہے جس کے بعد کہانی کے اسرار و رموز خود بخود قاری/سامع پر وا ہو جائیں گے۔ ''طلقارمس'' سریندر پرکاش کا ایک نامیاتی کردار بھی ہے اور ایک عہد کا نام بھی لیکن یہ سبھی عہدوں کو محیط ہے، یہ عہد زمان و مکان سے ماورا ہے۔ یہ ماضی بھی ہے، حال بھی ہے اور مستقبل بھی۔ سریندر پرکاش کا یہ تخلیقی اعجاز ہے کہ انہوں نے ایک لفظ کو کردار بھی بنا دیا اور اسی کو بطور عہد بھی پیش کیا۔ کہانی میں ایک ساتھ یہ عہد کا استعارہ بھی ہوتا ہے اور اس عہد کا ایک کردار بھی۔ سب سے پہلے اجمالی طور پر یہ سمجھ لیا جائے کہ طلقارمس عہد کا نام کیسے ہو سکتا ہے۔

عام طور پر کہانی میں ایک حاوی بیانیہ ہوتا ہے جس کے جلو میں چند ذیلی بیانیے/شیڈس

بھی آجاتے ہیں جن کی بنیاد پر اس متن کو کثیر جہتی قرار دے دیا جاتا ہے، اگر کثیر جہتی اسی کو کہتے ہیں تو پھر اردو فکشن میں "معلقا رمس" سے زیادہ کثیر جہتی کہانی اب تک میری نظر سے نہیں گذری ہے۔ کون سا شیڈ/ زاویہ ہے جو اس کہانی میں نہیں ہے، کسی بھی کہانی کے متعدد زاویوں سے ہی وہ پورے عہد کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔ کہانی کے چند زاویوں کی طرف متن کے حوالوں سے اشارہ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

کہانی کا آغاز ماہ ستمبر میں آنسو گیس کے استعمال سے امتناع سے ہوتا ہے کیونکہ کسان راشن کارڈ کا بیج شہر سے لینے آیا ہوتا ہے، یہ مہمان نواز بھی ایسے ہوتے ہیں کہ انڈوں کی جگہ اپنے بچوں کے سرابال دیتے ہیں اور روٹیوں کی جگہ اپنی عورتوں کے پستان کاٹ کر پیش کر دیتے ہیں لیکن آخری وقت جب راوی "میں" نزع کے عالم میں تھا تو اس کا راشن کارڈ چرانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس پورے بیانیے کی تفہیم سماجی اور معاشی تفریق کے تناظر میں کی جانی چاہئے، یہاں دو باتوں کا لحاظ ضروری ہے اول اس کا اخلاقی وتہذیبی سیاق و سباق ہے کہ جس کا تعلق کسانوں سے ہے، وہ اخلاقی وتہذیبی سطح پر اس قدر اعلیٰ ہیں کہ وہ اپنے مہمان کے لئے کچھ بھی کر سکتے ہیں، ظاہری بات ہے جو شخص کسی کے لئے اپنے بچوں کا سر اور اپنی عورتوں کا پستان تک کاٹ کر پیش کر سکتا ہے تا کہ اس کا مہمان بھوکا نہ رہے وہ بھلا کیا نہیں کر سکتا ہے لیکن اگر ایسا شخص چوری کرنے کی کوشش کرے وہ بھی کاغذ کے ایک ٹکڑے کی، اور ایسے عالم میں جب ایک شخص نزع کے عالم میں ہو تو ضرور اس کے پس پشت کچھ ایسے عوامل ہوں گے جس نے تہذیبی سطح پر اس بالا و برتر شخص کے اخلاق و کرادر اور وجود میں اس طرح کا گھن لگایا ہوگا، جس نے اس کو چوری جیسا رذیل عمل کرنے پر مجبور کیا۔ ایسا کرنے والے کون لوگ ہیں؟ بس اس سوال کا جواب اس پورے جملے کی تشریح و تعبیر ہے، یہ کہانی جس دور میں لکھی گئی اس سے قبل ترقی پسند تحریک عروج پر تھی اس نے

کسانوں اور مزدوروں کی لڑائی لڑی لیکن اس کے بعد حالات کچھ تبدیل ہوئے مگر مسائل اپنا جامہ بدل کر سامنے آئے، کسان تب بھی تھے اور اب ہیں، ان کے مسائل بھی برقرار ہیں اور یہ مسائل پیدا کرنے والے بھی موجود ہیں، اس تناظر میں اس جملے کی تفہیم اس کی حقیقت تک رسائی دے سکتی ہے۔

''انہوں نے اپنے خوانچے اونچی اونچی دیواروں پر لگا رکھے تھے اور نیچے وادی میں جھوپڑیاں جل رہی تھیں، جھونپڑیاں جلنے تک گاڑی پلیٹ فارم تک آجاتی اور سب لوگ آگے بڑھ کر اپنی لاش پہچان لیتے پھر وہ گرم کباب کی ہانک لگاتے، کوئی نہ پوچھتا کس عزیز کے گوشت کے کباب ہیں۔'' (10)

اس بیانیے میں غربت اور خودغرضی کے ساتھ ہی انسانی جانوں کی ارزانی اور رشتوں کی پامالی بیان کی گئی ہے۔ وہ اولاً اپنے خوانچے اونچی دیواروں پر لگاتے ہیں تاکہ ہر شخص کا ہاتھ ان کے مال تک نہ پہنچ سکے، جس کو وہ چاہیں اسی کو دیں یعنی وہ سانپ کی طرح کنڈلی مار کر اس دولت پر بیٹھ گئے ہیں۔ اپنی لاش کی شناخت اپنے وجود کی شناخت کی علامت ہے ۔لاش وجود کے حسیات سے عاری ہونے کی علامت ہے، چونکہ لوگ اخلاقی قدروں سے معری ہیں اس لئے وہ جلی ہوئی لاشوں کے گوشت سے کباب تیار کر کے فروخت کر دیتے ہیں۔ جلی ہوئی لاشوں کا کباب بھی اپنے اندر معانی کی تہہ در تہہ رکھتا ہے۔ اس کا تعلق دوسروں کے نقصان سے جلب منفعت سے ہیاس کا تعلق ظاہری طور پر اس متوسط طبقے سے ہے جو نچلی سطح سے ذرا اوپر ہے لیکن باطنی طور پر یہ بیان ہر اس طبقے سے تعلق رکھتا ہے جہاں رشتوں کا احترام نہ ہو اور خودغرضی نے ان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہو جو ادنی کے بجائے اعلی طبقے میں زیادہ ہوتا ہے، چونکہ یہ صرف بیان نہیں بیانیہ ہے اس لئے اس کی لفظیات اور ان کا دروبست کچھ اس طرح ہے جو عام اور سادہ بیان سے الگ ہے جس کی

وجہ سے ابہام پیدا ہو گیا۔

اس کہانی میں سماجی سطح پر طوائف، دوستی اور اس میں دھوکہ فریب، میاں بیوی کے مابین رشتوں کی کشاکش، عاشق و معشوق کے رشتے اور مجبوری میں کسی اور سے شادی اور شادی کے بعد عاشق کو بھائی بنا کر شوہر کو دھوکہ، دوست کی بہن کے ساتھ شادی کا مشورہ اور اس کے خاندانی پیشہ ہونے کی طرف اشارہ اور پھر اپنی بہن کی شادی اس بھنگی سے کرانے کی ہدایت جس سے اس نے وعدہ کر رکھا ہے وغیرہ کے ذریعہ سماج کی حقیقت کشائی کی گئی ہے جبکہ اس کہانی کا آغاز سیاسی تناظر میں ہوتا ہے، کہانی کا مذہبی تناظر فرشتہ، پاکھنڈی سادھو، قاضی، شراب، حرام، حلال، اور عیسائی لڑکی کے ذکر کے ذریعہ سامنے آتا ہے، جبکہ پانی، خون، نہر، دریا، پہاڑ فوجی اور تلوار کے ذریعہ ملک کی حالت بیان کی گئی ہے جو کسی بھی ملک کا Socio Politacal زاویہ پیش کرتا ہے۔ جبکہ اس کا آخری جملہ "یہ تو خیر سب کو بتا دو کہ وہ ایٹم بم کی ایجاد کے وقت کیا کہہ رہا تھا مگر اس بات کا خیال رکھنا کہ یہ کسی کو نہ پتہ چلے کہ تم کیا کہتے ہو، کیونکہ تم نے اس کی بات مان لی ہے کہ اب جسمانی طور پر تمہارا کوئی وجود نہیں ہے"۔ ایٹم بم کے ایجاد کی کہانی اور انسانی وجود کی نفی سے متعلق ہے اور دنیا آج اسی دہانے پر کھڑی ہے۔ مجموعی طور پر اس کہانی میں ایک دو نہیں متعدد جہات ہیں۔ جس کی جانب ہلکے ہلکے اشارے کئے گئے ہیں جن کے توسط سے کہانی کی روح تک ممکن ہے رسائی ہو جائے۔ افسانہ "ملقارمس" میں اس عہد کے اکثر بیشتر گوشوں کا احاطہ ہے، اس طرح یہ کہانی پورے عہد کی کہانی بن جاتی ہے جس کو سریندر پرکاش نے "ملقارمس" کا نام دیا ہے۔ یعنی عہد ہی تلقارمس ہے اور تلقارمس ہی عہد ہے دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔

"ملقارمس" جب دوسری کہانیوں مثلاً باز گوئی اور جمغورہ الفریم میں آتا ہے تو وہاں بھی وہ ایک عہد کی ہی نمائندگی کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ باز گوئی میں "ملقارمس" ایک کردار ہے

لیکن کردار سے زیادہ یہ عہد بن کر ابھرتا ہے،اس کردار کی نفسیات پورے عہد پر نہ صرف حاوی ہے بلکہ اس کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مکمل ایک عہد ہے،غلام سے لے فنکاراور پھر حکومت کی زمام کار سنبھالنے سے لے کر ایک خوب رو ملکہ کے شباب کے حصول اور پھر مے ناب میں غرق ہو کر اپنی اور سلطنت کی تباہی تک سب کچھ اس میں موجود ہے، جو ایک شخص کے بجائے ایک عہد کی صفت ہے۔اسی طرح افسانہ ''جمغورہ الفریم'' میں تلقارمس اس عہد کی وہ قوت و طاقت بن کر ابھرتا ہے جو پورے عہد پر حاوی ہے، یہاں بھی وہ کردار سے زیادہ عہد کی ہی نمائندگی کرتا ہے کیونکہ اس سے جو بھی اعمال وافعال صادر ہوتے ان سے اس کی ذات کا کوئی افادی انسلاک نہیں ہوتا بلکہ اس سے اس عہد کے افراد کا خیر وشر وابستہ ہوتا ہے۔خواہ عوام کی قبیلوں میں تقسیم ہو یا پھر چانکیہ کی طرح حبارا کو جہاں بانی کی سیاست کا درس ہو، پروہت کے کان میں کانا پھوسی اور عوام کا مائنڈ سیٹ اپ تبدیل کرنا ہو یا نوتیج، پربل کمار اور حامد مرزا کو دو ہزار ایک برس کے اسرار سے واقف کرانا ہو۔ ہر جگہ 'تلقارمس' عہد ساز نظر آتا ہے۔جو دراصل عہد کا استعارہ ہے۔اسی لئے تلقارمس کو ''کردار'' کے مقابلے عہد کا نام دیا جانا زیادہ مناسب ہے۔

اگر ''تلقارمس'' کو کردار تسلیم کرلیا جائے جو ظاہری طور پر افسانہ ''باز گوئی اور جمغورہ الفریم'' میں موجود بھی ہے تو اس میں بھی دلچسپی، حیرت واستعجاب اور تحیر کے ساتھ ہی خوف نمایاں نظر آتا ہے،ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ کردار خود کبھی خوف کی زد میں نہیں آتا بلکہ اس کے اعمال وافعال قاری کو خوف زدہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں،اس کردار میں خیر سے زیادہ شر کے پہلو ہیں،اسی طرف اس کا جھکاؤ نظر آتا ہے خواہ وہ افسانہ تلقارمس ہو یا پھر باز گوئی اور جمغورہ الفریم سب میں یہ وصف نمایاں ہے۔اس کردار کی تخلیق کا بھی عجیب معاملہ ہے ،بیس برس کے عرصے میں اس کی تخلیق مکمل ہوئی ،یہ ایک نامیاتی کردار ہے، پہلے اس کے

وجود کا شائبہ ہوتا ہے اور پھر وہ دھیرے دھیرے متشکل ہوتا ہے اور آخر میں ماورائیت اور الوہیت کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ افسانوی مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں افسانہ ''تلقارمس'' شامل ہے، جس میں یہ کردار صرف نام کی حد تک ہی موجود ہے، اس کی شبیہ معدوم کی حد سے زیادہ نہیں، افسانے میں صرف واحد غائب، حاضر اور روای متکلم کے طور پر ہی نظر آتا ہے جبکہ دوسرے افسانوی مجموعہ ''بازگوئی'' جو بیس برس کے بعد 1988 میں شائع ہوا اس میں اسی نام کے افسانے میں 'تلقارمس' سے قاری کی ملاقات جب ہوتی ہے تو ایک غلام ابن غلام فنکار ہوتا ہے، جس کی آواز میں ایک سحر ہے اور ''غیاب'' پر جب انگلیاں رقص کرتی ہیں تو اس کے ساز سے گونگے بھی بول پڑیں، پھر وہ کامیاب تاجر، ظلم سے لڑنے والا انقلابی، وزیر اعظم کا عہدہ لے کر حکومت کے نگہبان کے طور پر دکھائی دیتا ہے۔ پہلے افسانے کے مقابلے یہاں یہ کردار موہوم اور معدوم سے موجود کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جو تمام انسانی صفات سے متصف ہے، اس میں خیر بھی ہے اور شر بھی، اس کے پاس دل درد مند بھی اور قساوت قلبی بھی لیکن یہی کردار جب افسانہ ''جمغورہ الفریم'' میں آتا ہے تو الوہی/ ماورائی قوت کا استعارہ بن جاتا ہے، وہ موجود بھی ہوتا ہے اور معدوم بھی، جس کے شواہد متن میں موجود ہیں۔ اس کے ہاتھ ظاہری اور باطنی دونوں طور پر لمبے ہیں جس کا معنوی اطلاق لفظی اور اصطلاحی دونوں سطح پر ہوتا ہے۔

مذکورہ بالا تناظر میں اگر اس کردار کی تفہیم کی کوشش کی جائے تو شاید اس کردار/ عہد کی حقیقت قاری پر منکشف ہو جائے اس لئے اب متن کی شہادت کے بنیاد پر اس کردار کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔ تلقارمس کا ذکر سب سے پہلے اسی نام کے افسانے میں آیا جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے۔ اس افسانے میں اس کی شکل معدوم اور موہوم ہے، جو تجریدی افسانے کا خاصہ ہے، افسانے کی قرات کے درمیان بالمشافہ کہیں قاری کی اس سے ملاقات

نہیں ہوتی ہے لیکن اس دوران تہہ متن سے کہیں کہیں اس کی شبیہ ضرور قاری کی نظروں کے سامنے جھلک جاتی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کوئی کردار افسانے کی ترتیب وتشکیل کے فنی رمز کے پیچھے چھپا ہوا ہے۔ افسانہ نگار اس کردار کی جانب واحد غائب، واحد حاضر اور راوی واحد متکلم کے صیغے سے اشارہ کرتا ہے۔ متن سے ایسے تینوں صیغوں کے جملوں کو الگ الگ نقل کیا جاتا ہے۔

واحد غائب کی مثالیں:

وہ بڑے مہمان نواز قسم کے لوگ تھے/ جب میں نزع کی عالم میں تھا وہ میرا راشن کارڈ چرانے کی سوچ رہے تھے/ انہوں نے اپنے خوانچے اونچی اونچی دیواروں پر لگا رکھے تھے/ کل کتنا خون سفید ہوا؟ ابلتے ہوئے خون کی دیگچی انگیٹھی پر سے اتارلو باقی کام وہ خود آکر کرے گا، نہیں اس میں ملائے گا کچھ نہیں، بس آنکھیں بند کر کے کچھ پڑھے گا اور پھر اسے فرش پر پھیلا دے گا/ ہماری فوج سے اس کا کیا مقابلہ وہ کمینگی کی حد تک نیا آدمی ہے/ اس کے کندھے پر ہمیشہ خالی بوری پڑی رہتی ہے اور بائیں ہاتھ میں اپنے جوتے تھامے رہتا ہے، پاؤں کے نیچے زمین تک نہیں رہتی پھر کہتا ہے میں اکتا گیا ہوں/ وہ ہمیشہ اسٹیج پر بڑا سا ٹوپا پہن کر آتا ہے اور سامعین کی طرف پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے، اس طرح وہ بڑا اداس لگتا ہے/ پڑوسی کے فیتے سے اپنا قد ماپتا ہے پھر روئے گا بیٹھا ہوا/ وہ پہاڑ کے دوسری طرف رہتے ہیں اور وہ نہر کے دوسرے کنارے پر دونوں میں دوستی ہے دونوں ایک دوسرے کی عورت پر بری نظر رکھتے ہیں/ اس کا ذکر میں نے کسی کتاب میں پڑھا تھا وہ صبح سویرے منھ اندھیرے باہر نکل جاتا ہے/ پھر جب کچی سڑک پر گھوڑوں کی ٹاپوں کی آواز سنائی دیتی ہے اور سورج آہستہ آہستہ اپنی روزن سے جھانکتا ہے وہ آجاتا ہے، یہ دیکھ کر ہمیں بڑی حیرت ہوتی ہے کہ وہ بالکل ٹھیک ٹھاک اور مطمئن ہے/ ہمارے پاس بیچنے کے

لئے بہت کچھ ہے خریدار شہر کے دروازے سے داخل ہوگا تو ہم اسے پھولوں کے ہار پہنائیں گے/ وہ ہمارے جسم کو چھو کر دیکھے گا پھر ناخنوں سے کرید کر ہمارا خون نکالے گا اور اسے انگلیوں کے پوروں پر مل کر اس کا معائنہ کرے گا/ وہ وہیل چیئر پر بیٹھا ہمیں گھورتا رہتا ہے/ وہ تو خیر سب کو بتادو کہ ایٹم بم کی ایجاد کے وقت وہ کیا کہہ رہا تھا۔

واحد حاضر کی مثالیں:

جب تم چلے جاؤ گے تو پھر اخبار میں ایک اور اشتہار چھپے گا بکاؤ ہیں دو یتیم بچے اور ایک بیوہ عورت/ تم باہر سے آرہے ہو دروازہ آہستہ سے بھیڑا دو اور آکر کان میں بتاؤ کہ باہر کونسی ہوا چل رہی ہے/ یہ ماننے میں تمہیں کیا حرج ہے کہ تم ایک اگنور ینٹ پرسن ہو/ جو شہر تم چھوڑ آئے ہو اس کی دیواروں پر ابھی تک تمہاری پیشاب سے بنی تصویریں رو رہی ہیں شاید وہ تمہاری تقدیر پر رو رہی ہیں/ دوست کی بہن سے شادی کیوں نہیں کر لیتے یہ تو تمہارا خاندانی پیشہ ہے اب اپنی بہن سے اس بھنگی کی شادی کرادو۔

مذکورہ سبھی جملے ایک جہان معانی لئے ہوئے ہیں جس کی طرف ابتدا میں اشارہ کیا گیا تھا۔ مذکورہ جملوں میں واحد حاضر اور غائب کے صیغوں کے پس پشت ایک کردار نظر آرہا ہے، یہ کردار تلقارمس ہی ہے، جس کی جانب ہمہ داں راوی واحد غائب اشارے کر رہا ہے۔ افسانے کی تخلیق میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے، جس میں اگر ایک ہی کردار بار بار شکل تبدیل کر کے قاری کے سامنے آئے اور کبھی وہ ہمہ دار اوی بھی بن جائے تو کوئی بعید بات نہیں ہے۔ یہی اس افسانے میں ہوا ہے، کہیں وہ جمعیت میں چھپا نظر آتا ہے جیسا کہ پہلے جملے میں ہے اور کبھی واحد غائب اور واحد حاضر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے جیسا کہ متعدد جملوں میں دیکھ سکتے ہیں اور کبھی کبھی یہی کردار راوی کی شکل میں بھی نظر آتا ہے، یہ کردار جامد نہیں بلکہ نامیاتی اور تقلیبی ہے۔

راوی کی مثالیں:

خدا کے وجود کے جتنی شراب چوری کے گلاس میں ڈالو، ساتوں فرشتوں کو بلا کر پاس بٹھالو اور پھر بلند آواز سے کہو مفت کی ہے حرام کی ہے، تم قاضی ہو اور تم پر حلال ہے/ جہاں جنگ ختم ہوتی نظر آئے وہیں ہتھیار صاف کرنے لگو اس سے بڑا رعب پڑتا ہے/کل والی چودہ کی چودہ باتیں پھر سناؤ ایک لفظ زیادہ ہو نہ ایک لفظ کم/ ابھی ہم جیسے نامرد ہیں/ میں نے تو کسی کے ہاتھ ہتھکڑی نہیں بھیجی تھی/ مجھے کیا پڑی تھی کہ ان پھٹے میں پاؤں پھنساؤں/ اپنے جہازوں سے تو سامان اترتا نہیں کہ کسی سمندر خشک کرتا پھروں/ کاش مجھے میری موروثی تلوار مل جاتی تو میں ان کے دودھ کی دھار کاٹ ڈالتا/ ہر بن باس کی ایک مدت مقرر ہے، کچھ صدیاں اور سہی جی ہاں اب اس کی پیدائش میں التوا کی گھڑیا ختم ہو چکی ہیں/ کبھی تمہاری بیوی بھی خوبصورت تھی، دوسرے کی عورت تو جاذب ہوتی ہی ہے اس کے اندر بھی جھانک کر دیکھو بیچاری پیہم اسقاط کی وجہ سے نڈھال ہوئی جارہی ہے/ ایک کلو گندم کے بدلے ایک کلو خیال تول دو، آگے زمانہ بڑا سستا آرہا ہے/ اب لگے سمندر سے ڈرنے پہاڑ پر چڑھ کر سورج تک نہیں پہنچ سکتے/ پدیا ترا کب شروع کر رہے ہو اس عیسائی لڑکی کو کو ضرور ساتھ لے جانا جس کی شادی کے لئے اخبار میں اشتہار چھپا تھا۔

مذکورہ مثالوں میں ''علقارمس'' راوی کی شکل میں بیانات اور ہدایات دیتے ہوئے نظر آتا ہے چونکہ مابعد کے افسانوں باز گوئی اور جمغورہ الفریم میں جو اس کی جبلت ہے وہی ان جملوں سے بھی جھلکتی ہے، اس لئے اس میں کوئی تامل نہیں کہ راوی بھی ''علقارمس'' کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا علقارمس راوی کی شکل میں آ کر اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ اہم بات یہ کہ ''علقارمس'' کی یہ تینوں شکلیں افسانے میں کسی تنظیم و ترتیب سے سامنے نہیں آئی ہیں بلکہ ان میں انتشار ہے، تینوں غیر منظم طور پر آئے ہیں جس کی وجہ سے کہانی مزید الجھ گئی اور

قاری غچہ کھا گیا، اس کی گرفت میں یہی نہیں آیا کہ اس افسانے میں کردار کہاں ہے۔ چونکہ افسانے میں تنظیم نہیں ہے، اس لئے اس سے اس کا کہانی پن بھی مفقود ہو گیا، اس طرح کردار اور کہانی دونوں کا معاملہ یکساں ہو گیا۔

باز گوئی:

سریندر پرکاش کے افسانہ "باز گوئی" کی قرات کے دوران انتظار حسین کی وہ رائے ذہن میں کوند جاتی ہے جو انہوں نے افسانوی مجموعہ "باز گوئی" کے فلیپ پر لکھی ہے:

"جدید اور قدیم جب گھال میل ہے، انمل بے جوڑ عجب طور پر ملتے ہیں، کہانی نئی ہے مگر اس کے رشتے پھیلتے پھیلتے داستان اور دیو مالا سے جا ملتے ہیں"۔(11)

اس افسانے کا بھی یہی عالم ہے، کہانی تو نئی ہے مگر اس کے رشتے داستان اور اساطیر سے جا ملتے ہیں۔ حلقا رمس کی تلاش بھی ایک ایسی جگہ اور ایسے طور پر ہوتی ہے جس کا تعلق داستان سے ہی محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح اجانیر جہاں قدیم مصر محسوس ہوتا ہے وہیں ملکہ شبروزی قلوپطرہ کی توام معلوم ہوتی ہے، اس کے اوصاف اور اس کی نفسیات پوری طرح سے اس سے میل کھاتی ہے۔ خود حلقا رمس کوئی یونانی کردار معلوم ہوتا ہے، جبکہ اس کے دوسرے کردار فرید ابن سعید، عابد، یوسف اور قاسم بن ہدی بعد از اسلام کے معلوم ہوتے ہیں، یعنی کہانی کی تنظیم قدیم و جدید کرداروں اور انمل جوڑ سے کی گئی ہے۔

افسانے میں "حلقا رمس" ایک غلام باپ کا غلام بیٹا ہے، جس کی ماں دل دردمند رکھتی ہے، وہ نیک سیرت خاتون ہے جو اس کے باپ کی روح کے سکون اور بیٹے کی کامیابی کے لئے تسبیح کے دانے گنتے گنتے سو جاتی ہے، وہ اس کو آلہ موسیقی "غیاب" دے کر گھر سے روانہ کرتی ہے، غلامانہ نغمہ چھیڑنے میں وہ اپنے سوز کے ساتھ غیاب کے ساز کا سہارا بھی لیتا ہے۔ فرید ابن سعید کو اس کی آواز اور ساز سن کر اپنی غلامی کا دور یاد آ جاتا ہے تو وہ اپنے غلام

یوسف کو بھیج کر اس کو جنگل سے رات میں ہی تلاش کراتا ہے۔دراصل غربت اور محرومی کا فنکاری اور دردمندی سے بڑا اہم تعلق ہے۔اس کی آواز اور ساز دونوں میں جادو تھا،جس کا سب سے پہلا اسیر فرید ابن سعید ہوتا ہے۔اس کی فنکاری ہی اس کو تاجر بنا دیتی ہے اور وہ اجانیر پہنچ کر ایک کامیاب تاجر بن جاتا ہے لیکن یہاں اس کے مزاج میں ایک تبدیلی آتی ہے،جب انسان کے ہاتھ میں دولت آتی ہے تو فن کی ناقدری شروع کر دیتا ہے،یہی وجہ تھی کہ جب اس نے کاروبار شروع کیا تو اس کا غیاب جو اس کی شناخت تھا اس کے ساتھ نہیں تھا بلکہ سرائے میں رکھا ہوا تھا،اجانیر سے روانگی کی ماقبل شام وہ اپنے اگلے سفر اور اگلی زندگی کے بارے میں سوچ رہا تھا اس کا وقت ایک واقعہ پیش آتا ہے دیکھئے:

''وہ اپنی خوشگوار سوچ میں غرق تھا کہ ہوا کے ایک تیز جھونکے سے دیوار کے ساتھ ٹکا رکھا اس کا غیاب زمین پر چھن سے آپڑا۔اس کی سوچ کا سلسلہ ٹوٹا اور وہ غیاب کی طرف لپکا،اس نے غیاب اٹھایا،غیاب صحیح سلامت تھا۔اس نے غیاب سینے سے لگایا تو اشرفیوں کی تھیلی نیفے سے پھسل کر زمین پر گر پڑی،اس نے جھک کر تھیلی اٹھائی تو غیاب کا گز ہاتھ سے پھسل کر زمین پر آپڑا۔وہ پریشان ہو گیا۔''(12)

یہ واقعہ صرف ایک واقعہ نہیں ہے بلکہ آئندہ پیش آنے والے واقعات وحالات کا پیش خیمہ ہے،فن اور دولت کی کشمکش ہے،یہیں سے اندازہ ہونے لگتا ہے کہ آئندہ تلقارمس کا کردار کون سا رخ اختیار کرے گا لیکن یہ کھلتا نہیں ہے۔جب فرید ابن سعید،عابد اور یوسف کو سنگ باری کے ذریعہ قتل کیلئے شہر کے چوک پر باندھ دیا جاتا ہے تو مجبوری میں وہ اپنے جھولے میں چن چن کر پتھر رکھتا ہے،جسے اپنے محسنوں پر چلانا ہے لیکن جب پتھر نکالنے کے لئے جھولے میں ہاتھ ڈالتا ہے تو اس کو اس کی ماں یاد آجاتی ہے جس سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ ظالم کے لئے نہیں مظلوم کے لئے اپنے غیاب کے تار

چھیڑے گا۔اور پھراس نے یہی کیا،جھولے میں سے پتھر نکالنے کے لئے اس میں جو ہاتھ ڈالا تھا وہ خالی نکلا،اس نے غیاب کا گز سنبھالا اور اب جو اس نے سر اٹھایا اس کے ہونٹوں پر غلاموں کا ترانہ تھرک رہا تھا،ایک اسم کی طرح جس میں بلا کی طاقت تھی۔اس نے صرف ایک پتھر ظالم و بدکار ملکہ کی سپاہ کی طرف پھینکا پھر چاروں طرف سے اس پر پتھر برسنے لگے اور پھر پورا منظر بدل گیا۔یہ تلقارمس کی آواز اور اس کے ساز کا ہی کرشمہ تھا جس نے ہاری ہوئی بازی جوش وجذبے سے جیت لی،آن کی آن میں پانسہ پلٹ دیا اور سپہ سالار جفیل جو سیاہ وسفید کا مالک تھا،گرفتاری کے بعد قتل کر دیا گیا۔غلام ابن غلام تلقارمس کے اب دن بدلتے ہیں اور وہ ملکہ کی سرپرستی میں قائمہ حکومت کا وزیر اعظم منتخب کر لیا جاتا ہے،چونکہ افلاس وغربت کا وہ خود مارا تھا اس لئے ایک مثالی حکومت کی داغ بیل ڈالی،وہ اجانیر کا نجات دہندہ تھا۔اس لئے اس نے ایسا نظام تیار کیا کہ کوئی بھی بھوکا نہ رہے،سب خوش رہیں یہاں تک کہ حیوان تک بھوکے پیٹ نہ رہیں:

''تلقارمس نے سوچ رکھا تھا،شہر اجانیر میں ایک کتا بھی بھوک سے مر گیا تو اس کی ذمہ داری ہوگی''۔(13)

لیکن اس دوران ملکہ شبروزی کے ساتھ نے اس کو اندر ہی اندر سلگا رکھا تھا،وہ اس احساس کو کوئی نام نہیں دے پا رہا لیکن وہ جانتا تھا کہ وہ ملکہ کے لئے تڑپ رہا ہے اور وصال ہی سے اس کے اندر کی آگ بجھ سکتی ہے۔اس کی اسی کیفیت کا ملکہ شبروزی نے فائدہ اٹھایا اور ایک ایسا قدم اٹھانے پر مجبور کر دیا جو اس کی زندگی میں خیر وشر کے مابین فصل بن گیا۔اس عمل سے قبل کا تلقارمس خیر کا اعلامیہ ہے جبکہ ایک بدکار ملکہ کے حصول کے لئے ماں کا کلیجہ نکال کر اس کے سامنے رکھنے کے بعد کا تلقارمس شر کی علامت ہے۔اس خیر وشر کے مابین اگر حد فاصل ہے تو تلقارمس کا یہی فیصلہ حالانکہ ماں کا کلیجہ نکالنے کے بعد بھی وہ

پوری طرح سے تبدیل نہیں ہوا تھا کیونکہ جب ایک نالا پھلانگتے ہوئے گھوڑا بے دم ہوا اور تلقارمس نے توازن کھویا تو دونوں نالے کی دوسری طرف جا کر گرے اس درمیان وہ تھیلی بھی چھٹک کر دور جا گری، جس میں اس کی ماں کا دل تھا۔ جب وہ سنبھل کر اٹھنے لگا تو اس تھیلی سے آواز آئی "میرے بچے کہیں چوٹ تو نہیں لگی" یہ سن کر تلقارمس کا دل درد سے بھر گیا اور وہ بچوں کی طرح بلک بلک کر رونے لگا۔ تلقارمس اگر اس پشیمانی کو قائم رکھ پاتا تو وہ خیر کی طرف دوبارہ بھی لوٹ سکتا تھا لیکن اس نے خیر کے بجائے اس شر کی جانب جانا زیادہ پسند کیا جس میں ملکہ کا شباب اور سرکاری شراب تھی۔ ملکہ جسم دے کر طاقت حاصل کرنا چاہتی ہے کیونکہ وہ جانتی تھی کہ مغنی تلقارمس کی آواز اور ساز میں وہ سحر ہے جو عوام کو اس کے خلاف کھڑا کر سکتی ہے، اسی لئے اس نے حسن کا سہارا لے کر اس کو تڑپایا اور خواہش کو اس نقطہ عروج تک پہنچا دیا کہ ماں کا کلیجہ نکال کر محبوب کے قدموں میں رکھ دیا۔ فصل کے بعد جب وصل کے لمحات نصیب ہوئے تو غلام ابن غلام مغنی تلقارمس کو دیکھئے:

تلقارمس تو پہلے ہی ملکہ شبروزی کے جسم کی چاہت میں تڑپ تڑپ کر دل و دماغ کھو چکا تھا۔ اب تو اسے وہ جسم مہیا تھا اور وہ اس جسم میں بری طرح سے غرق تھا اور ملکہ شبروزی اسی طرح سے من مانی کر رہی تھی جس طرح سے وہ بادشاہ بازفادی اور سپہ سالار جفیل کے زمانے میں کرتی تھی"۔ (14)

ہمہ داں راوی/ افسانہ نگار کا دوسرا بیان دیکھئے:

نیم برہنہ سی ملکہ شبروزی تلقارمس کے روبرو کچھ اس طور آن کھڑی ہوئی جسم کو خم دیئے ہوئے کہ اس کا حلق سوکھ گیا، لب خشک ہو گئے، اور خشک لبوں پر سوکھی زبان پھرنے لگی، نیم برہنگی سے برہنگی تک پہنچتے پہنچتے ملکہ شبروزی نے جیسے زمانے گزار دیئے۔ پھر اس نے بڑھ کر بھرپور جام بنایا اور جام تھامے تلقارمس کے سامنے دراز ہو گئی۔ چند ہی

ساعتوں کے بعد ایک ہاتھ سے اس نے جام اپنے گول، رس بھرے، نوکیلے پستانوں کے بیچ تھام کر دوسرے ہاتھ کی انگلی جام میں ڈبو کر، بھگو کر پستانوں کی مرجھائی ہوئی کلیاں تر کیں، کلیاں جیسے جاگ گئیں۔ اس رات ملکہ شبروزی اپنے جسم کے ہر حصے پر جام کے جام لنڈھاتی رہی اور حلقارمس ملکہ شبروزی کے جسم سے قطرہ قطرہ شراب پیتا رہا۔ وہ بہت مسرور تھا، اس کا دل مسرت سے بھر گیا، اس سے زیادہ سکون بھلا زندگی میں اور کہاں ملے گا اور بے اختیار اس کے منہ نکل گیا۔ تیرا شکریہ۔ (15)

اس سے قبل ''تیرا شکریہ'' اس خدائے ذوالجلال کے لئے ہر جگہ ادا کیا گیا تھا جس کے سامنے سب سجدہ ریز ہوتے ہیں، جو غریبوں کا ملجا و ماوی ہے لیکن حلقارمس نے پہلی بار ملکہ شبروزی کے لئے اس لفظ کا استعمال کیا جس کے بعد پوری طرح سے اس کا رشتہ اس ذات سے کٹ گیا جو جوش وطاقت کا منبع ومصدر تھی۔ دوسری طرف عوام تھے جو اپنی اس حالت زار کو مقدر مان کر بیٹھ گئے، جب قاسم بن ہدی تجارتی مال لے کر شہر اجانیر پہنچا تو وہ شراب میں مست بستر پر پڑا تھا جبکہ اصول کے مطابق اس کو قافلے کو خوش آمدید کہنے کے لئے شہر کے صدر دروازے تک جانا تھا مگر نہیں جا سکا لیکن قاسم بن ہدی کی ضد پر جب اس کو صدر دروازے پر لایا گیا تو وہ دو لوگوں کے بازوؤں میں جھول رہا تھا۔ ملکہ شبروزی کی من مانی کا عالم یہ تھا کہ اشیا کی خرید وفروخت پر پانچ پانچ فیصد محصول لگا دیا گیا اور تاجروں کو قرض نہ دینے کا بھی اعلان کر دیا گیا حالانکہ اس سے قبل ایک فیصد ہی محصول وصول کیا جاتا تھا اور بلا سودی قرض بھی ملتا تھا۔ قاسم بن ہدا نے بھرے دربار میں ملکہ، حلقارمس اور وہاں کی حکومت کے بارے میں تبصرہ کیا تھا:

''جس ملک کا شاہی دربار سازشوں کا مسکن ہو، جہاں ایک مغنی بادشاہ بن جائے اور شراب وحسن کے چونچے میں غرق ہو جائے، جہاں مٹی کے مجسمے حکومت کے مشیر ہوں، اس

ملک سے انصاف اور صداقت کمبل اوڑھ راتوں رات رخصت ہو جاتے ہیں۔" (16)

اس کے آگے کا ایک بیان اور دیکھئے، قاسم بن ہدی ملکہ شبروزی کو ترکی بہ ترکی جواب دیتے ہوئے کہتا ہے:

بادشاہ؟

پرانے وقتوں کا آتش بیان مغنی تلقارمس؟ جس نے نغموں کا گلا گھونٹ ڈالا، آدمیوں اور آدمیت اسے رشتہ توڑ لیا، جو اپنا غیاب ایک بدکار عورت کے فرج میں بھول بیٹھا اس بادشاہ کا قہر......(17)

جب شہر تاراج ہو گیا تو تلقارمس نے پکارا۔ میں کہاں خداوند؟ پھر اس نے سنا۔

"شبروزی اندھی قوت کا استعارہ ہے جو کوئی اسے کنیز بنانے کی کوشش کرتا ہے خود اس کا اسیر بن جاتا ہے، اب تو تنہا ہے۔ پتھروں پر اپنی بدکرداری اور بداعمالیوں کی داستان لکھ کہ یہی اب تیری زندگی ہے"۔(18)

یہاں تلقارمس کا کردار ایک ایسے بدکردار باشاہ کے طور پر سامنے آتا ہے جس کو حسن، شباب اور شراب سے آگے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ چونکہ وہ غلام ابن غلام تھا اس لئے جب اس کو موقع ملا تو ایک ایسی دنیا کی طرف سفر کر گیا جہاں سے واپسی ناممکن تھی، یہی وجہ تھی کہ اس کی قسمت کا فیصلہ بھی اس غیر مرئی طاقت نے کیا جس کا شکریہ ادا کرنا وہ وہ حسن، جوان جسم، دولت و بادشاہت کے نشے بھول گیا تھا تبھی تلقارمس اس الوہی آواز کے حکم پر غیاب بجانے والے ہاتھوں سے پتھر پر داستان لکھتے لکھتے تلقارمس کھنڈروں میں خود کھنڈر ہو گیا۔

اس افسانے کا سب سے بڑا کردار "تلقارمس" ہی ہے۔ دراصل یہی کردار اس پورے عہد کی نمائندگی کرتا ہے، اس کی صفات، نفسیات و خواہشات میں تبدیلی پورے عہد کو حاوی ہے، جو غلامی سے بادشاہت تک کا سفر کرتا ہے اور اپنی بداعمالیوں کی سزا بدانجامی

کے طور پر پاتا ہے۔

جمغورہ الفریم:

سریندر پرکاش کے افسانہ "جمغورہ الفریم" میں بھی ملقارمس ہی مرکزی کردار میں ہے جبکہ اس کے ذیلی تین اہم کردار ہیں پربل کمار، حامد مرزا اور نوتیج۔ان تینوں کرداروں میں نوتیج راؤنڈ کردار ہے، جس میں حرکت وعمل اور حسیات ہیں جبکہ باقی دونوں کردار فلیٹ یعنی اکہرے ہیں، جن میں کوئی جاذبیت نہیں۔"جمہورۃ الفریم" ایک کنویں کا نام ہے جو دو ہزار ایک برس قبل تعمیر گرجا گھر کے پیچھے واقع ہے، اس کی قدامت یہاں کے رہنے والوں کی شناخت ہے اور وہی کنواں ان کے وجود کی پہچان، اسی لئے یہ تینوں کردار اس کنویں کی حقیقت جاننا چاہتے ہیں، اس کے اسرار ان کے ذہن ودماغ پر حاوی ہیں:

توہمیں مان لینا ہوگا کہ ہمارا اس کنویں سے پرانا رشتہ ہے۔میں نے کہا۔

کیوں نہیں۔دوہزار ایک برس پرانا رشتہ۔حامد مرزا نے اطمینان کا سانس لیتے ہوئے کہا۔(19)

تینوں دوست پہلی مرتبہ ایک ایک نامانوس شخص کو جمغورہ الفریم کی منڈیر پر دیکھتے ہیں۔لیکن وہ عام انسانوں سے مختلف تھا، حیرت کی انتہا تو اس وقت نہ رہی جب وہ اس کنویں میں اتر گیا:

"ہم تینوں کے قریب سے ایک آدمی گذرا، اس نے ہماری طرف کوئی توجہ نہیں دی، اندھیرے میں اس کا سفید لباس صاف دکھائی دے رہا تھا اور اس لباس میں سے وہ آدمی گویا غائب تھے۔وہ سیدھا کنویں کی طرف بڑھا تھا۔ہم ذرا ٹھٹھک گئے، دیکھتے ہی دیکھتے وہ اچک کر کنویں کی منڈیر پر چڑھ گیا اور منڈیر کے دائرے پر چلتا ہوا کنویں میں

اترنے لگا، جیسے کنویں کے اندر دیوار کے ساتھ ساتھ سیڑھیاں بنی ہوں اور پھر نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ہم تینوں نے ایک دوسرے کے چہروں پر دیکھنے کی کوشش کی، ظاہر ہے ہم اپنی حیرانی ایک دوسرے کو ُپاس آن' کرنا چاہتے تھے۔"(20)

تلقار مس رویے، اس کی حسیات اور بے نیازی سے متعلق راوی کا یہ بیان دیکھئے جو در اصل زمانے کی حسیات تک حاوی ہے:

''یہ بے حسی کیسی ہے کہ ہم ایک واردات میں سے گذر جاتے ہیں، زندگی پر سے ایک سانحہ گذر جاتا ہے۔جو ہمارے حواس کو زخمی کر ڈالتا ہے اور ہمیں کانوں کان خبر نہیں ہوتی ۔ہم آنکھیں بن گئے ہیں، چائے کی پیالی میں سے اٹھنے والے دھویں کو اپنی ناک کی نوک پر محسوس کرتے ہیں اور اس کی خوشبو کو نتھنوں سے سونگھتے ہیں اور چائے کو گھونٹ گھونٹ پی جاتے ہیں اور جب سر اٹھا کر دیکھتے ہیں تو مطلع صاف ہوتا ہے۔بالکل صاف۔جیسے میدان کارزار میں سے لاشیں اٹھالی گئیں ہوں''۔(21)

یہ بیان یوں تو تلقار مس کے اس رویے سے متعلق ہے جو وہ اس وقت اختیار کرتا ہے جب فربہ شخص اس کا نام سن کر اپنا وجود ہی کھو بیٹھتا ہے لیکن در حقیقت یہ ہمارے اس رویے کی بھی نشان دہی کرتا ہے جو آج کے صارفیت زدہ انسانی معاشرے کا رویہ بن چکا ہے، اب کسی کو کسی کے وجود کھو جانے اور مٹ جانے سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہے بلکہ کاروبار حیات ما قبل کی طرح ما بعد بھی چلتا رہتا ہے۔سریندر پرکاش اس طرح اپنے کرداروں کے جلو میں معاشرے کے رویوں کی بھی نشان دہی کرتے رہتے ہیں، اس کے علاوہ یہ رویہ اس کردار کی نفسیات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ آئندہ اس کا برتاؤ کیسا ہوگا کیونکہ تلقار مس اور اس کے رویے سے قاری کی یہ پہلی ملاقات ہے۔

ایک ہوٹل میں پربل کمار، حامد مرزا اور نوتیج چائے پیتے ہوئے جب ایک ایسے شخص کو

دیکھتے ہیں جس کا سفید لباس ہے اور لگتا ہے کہ صرف لباس ہے اور وہ خود اس سے غائب ہے۔ وہ ایک فربہ شخص سے محو گفتگو ہے اور جب وہ بتاتا ہے کہ وہ اس کا قیام یہیں، سامنے ،گرجا کے پچھواڑے والے کنویں میں ہے تو پربل کمار، حامد مرزا اور نوتیج حیرت زدہ رہ جاتے ہیں کیونکہ ان تینوں کو اس کنویں سے نہ صرف لگاؤ ہوتا ہے بلکہ وہ اس کے اسرار سے بھی واقف ہونا چاہتے ہیں، ان کو وہ شخص یاد آجاتا ہے جو ایک دن قبل کنویں کی منڈیر پر چڑھا اور اندر اتر گیا تھا اس کی شباہت بھی بالکل اسی طرح تھی۔ لیکن وہ شخص ایسا تھا نہیں جیسا یہ تینوں سمجھتے ہیں بلکہ وہ دراز قد اور خوبصورت شخص تھا:

''جس شخص کو ہم صرف لباس سمجھ رہے تھے وہ اچھا خاصہ خوبصورت ،دراز قد آمی ہے۔ اس نے جو قمیص پہن رکھی ہے اس کا دایاں بازو کندھے ہی سے نکلتا ہے مگر بایاں بازو کمر سے تھوڑا اور پسلی سے نکل رہا ہے اور اس میں اس کا ہاتھ کسی بچھڑے کی تھوتھنی کی طرح نکلا ہوا ہے، جو دائیں ہاتھ سے ماپ میں بڑا ہے۔'' (22)

سریندر پرکاش نے اس کردار کی شناخت سے قبل اس کا جو حلیہ بیان کیا ہے اور پیکر تراشا ہے، وہ عام انسانوں سے مختلف ہے، جس میں حیرت ہے، دلچسپی ہے جو اس کے لباس، چال ڈھال، رویہ اور ایک لمبے ہاتھ کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ جس کی سب سے بڑی وجہ اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ قاری کو یہ باور کرایا جاسکے کہ یہ کوئی عام کردار نہیں ہے بلکہ ایک خاص کردار ہے جس کے دوش پر ہی کہانی آگے بڑھے گی۔ یہیں پر دوران گفتگو اس کے نام کی بھی وضاحت ہوتی اور اس پستہ قد شخص کے سوال کے جواب میں وہ بتاتا ہے کہ اس کا نام ''تلقارمس'' ہے۔ اہم بات یہ کہ پوچھنے والے شخص کے ساتھ ہی تینوں افراد بھی یہ نام سن کر چونک پڑتے ہیں اور وہ شخص سوال کرتا ہے کہ بھلا یہ کیسا نام ہے؟ تو وہ جو جواب دیتا ہے وہ بڑا معنی خیز ہے، وہ کہتا ہے'' یہ خوابوں کی خاموش آوازوں کا ثمر ہے''۔ اس سے

بھی زیادہ اہم یہ ہے کہ نام سن کر فربہ ٹھگنا شخص کا وجود پگھل کر ایک چیخ میں ڈھلنے لگتا ہے اس سے قبل کہ وہ چیخ آواز کی شکل اختیار کرے وہ نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور پھر تنہا بچتا ہے طلقارمس، جو بے حسی کے ساتھ چائے پیتا رہتا ہے اور پھر اٹھ کر کاؤنٹر پر جاتا ہے اور بل ادا کر کے باہر نکل جاتا ہے۔ جس کے پیچھے پیچھے حامد مرزا، نوتیج اور پربل کمار بھی نکل جاتے ہیں تا کہ اس کی حقیقت کا پتہ لگا سکیں۔ کنویں پر پہنچ کر ان کو ایک نئی حقیقت کا علم ہوتا ہے کہ اس شخص کا بچھڑے کی تھوتھنی کی طرح والا بازو عام انسانوں کی طرح جامد نہیں ہے بلکہ نامیاتی / جادوئی ہے، تبھی تو طلقارمس خود کنویں کے اندر ہوتا ہے اور اس کا بازو کنویں کی منڈیر پر ٹٹولنے والے انداز میں چلنے لگتا ہے پھر آواز آتی ہے کہ میں یعنی طلقارمس آپ سے ہاتھ ملانا چاہتا ہوں۔ تینوں کردار اس سے ہاتھ ملا لیتے ہیں اور اس طرح ملاتے ہیں کہ وہ کنویں کے اندر اس کے پاس کھنچے چلے جاتے ہیں، جس کے بعد ان کا ذہن ماؤف ہو جاتا ہے اور وہ کسی دوسری دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ یہ تو وہ کہانی ہے جو ارضی ہے، زمین کے اوپر کی ہے جس میں حقیقت اور میجک دونوں کارفرما ہیں، اس کو خواب کی تمثیل بھی کہہ سکتے ہیں اور میجکل ریئلوم سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں، کیونکہ ایک طرف جہاں تین انسانوں کا وجود حقیقی ہے وہیں، طلقارمس اور اس کا عمل خواب آسا اور میجک سے تعلق رکھتے ہیں۔ ایک طرف جہاں تینوں کردار مادہ/حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں اور ان کا ذہن دماغ عام انسانوں کی طرح اشیاء کے حقائق کا علم حاصل کرنا چاہتا ہے وہیں طلقارمس کا کردار اس کے بالکل برعکس ہے وہ ایک ایسے کردار کے طور پر سامنے آتا ہے جو اسرار سے پُر ہے جبکہ فربہ شخص سپورٹنگ کردار ہے جس کی مدد سے طلقارمس کا تعارف ان تینوں کرداروں سے کرائی جاتی ہے جو آگے چل کر کہانی کا حصہ بنیں گے۔ طلقارمس کا بازو جب کنویں سے باہر نکلتا ہے تو ان تینوں کرداروں کو اپنی جانب راغب کرنے کے لئے دو

سہارے لیتا ہے ایک یہ کہ وہ پہلے بھی مل چکے ہیں، نمبر ایک وہ اس ہوٹل کا حوالہ دیتا ہے جہاں پہلی بار یہ تینوں اس کو دیکھتے ہیں۔ نمبر دو وہ ان سے اپنے رشتے کی قدامت کا ذکر کرتا ہے کہ دو ہزار ایک برس پرانا اس کا ان سے رشتہ ہے۔ جس کے بعد ایک نئی کہانی شروع ہوتی ہے، جس سے قاری حیرت کی ایک نئی دنیا سے واقف ہوتا ہے۔

یہاں پہنچ کر تلقارمس اساطیری رخ اختیار کر لیتا ہے، کہانی کے اساطیر متاثر ہونے کے اشارے تو ابتدا میں ہی گرجا گھر سے ملنے لگتے ہیں لیکن جمغورہ الفریم میں اترنے کے بعد پوری کہانی اسطورہ بن جاتی ہے۔ تلقارمس دو ہزار ایک برس قبل ایک ایسا شخص تھا جو انسانوں کو قبیلے اور پیشے میں تقسیم کر کر رہا تھا۔ اس کا نظارہ ان تینوں نے اس وقت کیا جب وہ کنویں میں داخل ہو کر چٹیل میدان اور پہاڑیاں عبور کر کے ایک ایسی جگہ پہنچے جہاں انسانوں کا انبوہ تھا اور تلقارمس خود دو ہزار ایک برس قبل کے لباس میں ایک اونچی جگہ پر کھڑا تھا، اس نے ان تینوں کو قبیلے میں تقسیم کر کے ان لوگوں کے حوالے کر دیا۔

افسانے کا راوی ''میں'' واحد متکلم ہے جو نوتیج ہے۔ جس کو حبارا قبیلے کے حوالے کیا گیا جب اس قبیلے کا سردار حبارا اس کو دوسرے لوگوں کے ساتھ ریوڑ کی طرح ہانک کر لے جا رہا تھا تو تلقارمس اس کے پاس آیا چپکے سے کہا گھبرانا نہیں، میں تمہارے ساتھ ہوں۔ حالانکہ وہ فورا پلٹ کر دوسرے قبیلے کی طرف چلا گیا۔ در اصل یہ اس بات کی علامت ہے کہ وہ غیبوبت کے باوجود حاضر رہنے کا عندیہ دے رہا ہے یعنی وہ ایسی طاقت و قدرت کا مالک ہے جو ہر وقت اس کے ساتھ رہے گی، اس لئے اس کو گھبرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ جس کا نظارہ اس وقت دیکھنے کو ملا جب حبارا اور اس کے قبیلے کے لوگ اپنے اپنے حصے کی مچھلی لے کر کھانے لگے تو ان کو معلوم ہوا کہ سب کا ایک بازو غائب ہے لیکن اسی وقت نوتیج کو تلقارمس کی یاد آئی کیونکہ اس کا ایک بازو اس کے بدن کے گرد لپٹا ہوا

تھا جبکہ یہاں اس کو ایک بازو سب کے قریب دکھائی دے رہا تھا اور تلقارمس کا یہ بازو ہر شخص کے کام آرہا ہے یعنی ایک ہاتھ اپنا اور دوسرا اس کا۔ یہ اس بات کی علامت ہے کہ وہ ہر جگہ موجود ہے، اور اس کا کردار وارئیت کا حامل ہے۔ جب تک کسی کردار میں ورائیت نہیں ہوتی اس وقت تک وہ کردار انسانی صفات سے اوپر اٹھ کر ایسی صفات کا حامل نہیں ہوتا کہ جو وہ چاہے ہر جگہ کر لے۔ اس کردار میں اس کا ہاتھ ہی سب سے اہم ہے۔ ابتدا میں بتایا گیا تھا کہ ہاتھ کا لمبا ہونا ظاہری اور معنی دونوں سطح پر ہے جس کی یہ سب سے ابرز مثال ہے کہ وہ خود تو نہیں موجود تھا لیکن اس کا ہاتھ موجود تھا جبکہ دوسروں کا ایک ایک ہاتھ غائب ہو گیا تھا جو اس بات کی علامت ہے کہ اس لمبے ہاتھ/ لمبے ہاتھ والے شخص/تلقارمس کے بغیر وہ کچھ نہیں کر سکتے ہیں، ان سب کی قسمت اسی سے وابستہ ہے۔ اس کردار میں میں ابہام ہے لیکن یہ ابہام ایسا نہیں ہے کہ سمجھ میں نہ آئے، پریوں، جنوں اور دیوؤں کی کہانیاں پڑھنے/ سننے والوں کے لئے ہاتھ کا لمبا ہونا اور اس کا ہر جگہ موجود ہونا کوئی ایسا تجربہ نہیں ہے جو سمجھ میں نہ آئے لیکن چونکہ کہانی حقیقت کا التباس لئے ہوئے ہے اس لئے ابہام کا شک ہوتا ہے، افسانے کی اسی خصوصیت کی بنا پر اس بات کی وضاحت کی گئی تھی کہ یہ افسانہ داستانوی/ اساطیری رنگ کا حامل ہے اور یہ سب اس کردار ''تلقارمس'' کی کارفرمائی ہے۔

نوتیج کو تلقارمس نے حبارا قبیلے کا محرر مقرر کیا تھا، وہ ایک ایسی طاقت کا مالک تھا جو قبیلے کے سردار کو بھی حاصل نہیں تھی بلکہ وہ خود قبیلے کے سردار کو حکم دیتا تھا۔ اسی لئے جب حبارا نے قبیلے کے ہر شخص کو اس کا کام بتا دیا اور نوتیج کو ذمہ داری سپرد کرنے کی باری آئی تو اسی وقت تلقارمس اپنا لمبا ہاتھ اپنے جسم کے گرد لپیٹتے ہوئے وارد ہو گیا۔ جسے دیکھ کر سردار حبارا ہکلانے لگا اور پھر اس نے تلقارمس سے ہی پوچھا یہ کون ہے؟ تو اس نے بتایا کہ یہ تمہارا

اور تمہارے قبیلے کا محرر ہے۔ جو تیرا، تیرے کارناموں اور تیرے وقت کا حساب رکھے گا تا کہ آنے والی نسلوں کو تیرے بارے میں سب معلوم ہو سکے۔

تلقارمس کا یہ وژن اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ وہ عام شخص/کردار نہیں بلکہ اس کو آنے والی نسلوں کی فکر ہے، اس سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ تاریخ نویسی اور اس کی اہمیت کا بھی اس کو اندازہ ہے تا کہ آنے والی نسلیں جان سکیں کہ ان کے اسلاف نے کیا کیا تھا، اس سے ان کو جہاں مستقبل کے لئے روشنی ملے گی وہیں وہ اپنی تاریخ سے بھی واقف رہیں گے۔ کردار "تلقارمس" میں بے نیازی بھی خوب ہے، ایسی بے نیازی الوہی صفات کا خاصہ ہے، ورنہ انسان اور ایسا انسان جس کو پورے قبیلے ہی نہیں اس عہد کو اپنی انگلیوں پر نچانے اور پیچیدہ سیاست کے ذریعہ اپنی گرفت مضبوط رکھنے کا ہنر آتا ہو وہ بھلا کسی شخص کی مورتی بنانے اور اس کی پرستش کرنے کو کیسے قبول کر سکتا ہے لیکن اس کو اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ سردار حبارا کی مورتی بنائی جائے اور اس کی پوجا کی جائے یہی وجہ ہے کہ پروہت اس بات کا اعلان اس کے سامنے کرتا ہے کہ حبارا کی مورتی بنائی جائے گی اور اس کی پوجا کی جائے گی تو ناراض ہونے کے بجائے وہ مسکرا کر چلا جاتا ہے۔ اس کی مسکراہٹ اس بات کی علامت ہے کہ سب کچھ اسی کے قبضہ قدرت میں ہے اور وہ جب جو چاہے کر سکتا ہے۔

کسی بھی کردار کے دو پہلو ہوتے ہیں ایک ظاہری اور ایک باطنی۔ سریندر پرکاش کا یہ کردار بھی ان دونوں پہلوؤں کا حامل ہے تلقارمس دیکھنے میں تو خوبصورت، وجیہ اور پر کشش ہے لیکن اس کا ظاہر و باطن دونوں متضاد ہیں، اس کا یہ تنافر خیر کے بجائے شر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جب نوتیج نے اس کو ایک چٹان پر بیٹھ کر اپنے لمبے بازو کو چھوٹے والے ہاتھ سے مالش کرتے ہوئے دیکھ لیا اور اس کے قریب جانا چاہا تو اس نے قدرے

درشتی سے منع کرتے ہوئے کہا:

اوہ تم، دیکھو میں ننگا ہوں، تم دور رہو، جسم کی کوئی بات نہیں، لیکن میں نہیں چاہتا کہ کوئی میرا یہ ہاتھ دیکھ لے

اس سے قبل کہ نوتیج اس کے جواب میں اپنی بات کرتا، تلقارمس نے ندی میں چھلانگ لگادی، اب اس کے بعد کا بیان دیکھئے:

اس کا بدن کندن کی طرح دمکتا تھا، صاف شفاف خوبصورت جسم، لیکن کتنی عجیب بات تھی کہ وہ ندی میں جہاں کھڑا تھا اس کے ارد گرد کا سارا پانی جو تھوڑی دیر پہلے کنچن کی طرح صاف تھا، گدلا ہونے لگا اس کے جسم سے نہ جانے کیا چیز نکل کر پانی میں گھل رہی تھی کہ پانی کا رنگ بدلتا جارہا تھا، پھر دھیرے دھیرے گدلے پانی سے کیچڑ جیسا ہوگیا۔(23)

خوبصورت جسم سے کسی گندی رطوبت کا نکلنا اور پانی کا گدلا ہوجانا اس بات کی علامت ہے کہ اس کا وجود ظاہری طور پر سماج کے لئے تو بہت مفید ہے، وہ جس کے بھی ساتھ رہتا ہے اس کو خوشی محسوس ہوتی ہے کیونکہ وہ اسی کے فائدے کی بات کرتا ہے لیکن حقیقت میں اس کے اندرون اسی کے خلاف سازش چل رہی ہوتی ہے اور پھر ایک دن ایسا آتا ہے جب اس کی افادیت نقصان میں بدل جاتی ہے جس کی مثال حبارا اور پشارا کا قتل ہے، جب ان دونوں کا خاتمہ ہوا اور وجود مٹا تو تلقارمس ان کے ساتھ تھا۔ پانی کا گدلا ہونا/گندی سے کیچڑ میں تبدیل ہونا تلقارمس کے مزاج اور سماج میں انتشار وفساد کی علامت ہے۔

تلقارمس نوتیج سے اپنے جسم کے بجائے اپنا لمبا ہاتھ چھپاتا ہے لیکن وہ یہی ہاتھ حبارا، اس کے قبیلے کے دھوبی اور پروہت سے نہیں چھپاتا ہے کیونکہ وہ ان کو مجبور محض تصور کرتا ہے البتہ نوتیج چونکہ محرر تھا اس لئے اس کو اس بات کا خدشہ تھا کہ کہیں وہ اس کو رقم کرکے تاریخ کا حصہ نہ بنادے اور آنے والی نسلیں اس کی حقیقت سے بھی واقف ہوجائیں۔ ندی

میں اس کے نہانے کے دوران بہت دور تین شبیہیں دکھائی دیں جو تھوڑی دیر میں واضح ہو گئیں یہ مذکورہ تینوں اشخاص کی تھیں تو اس نے نوتیج کو چٹان کی آڑ میں جانے کا اشارے کیا، جس کے بعد ان تینوں نے اس کے جسم کا پانی پونچھا اور پھر سفید لباس زیب تن کرایا، اس دوران "جب دھوبی نے اجلے دستر ایک ہاتھ میں لے لئے اور دوسرے ہاتھ میں حلوہ مانڈہ پکڑ لیا تو تلقارمس جیسے چونک اٹھا لیکن تیزی سے اس نے اپنے چہرے کی مچھلیوں پر قابو پا لیا اور اس کی مخصوص فرشتوں جیسی مسکراہٹ دوبارہ اس کے چہرے پہ پر قابض ہوگئی"۔ اس میں تلقارمس کا چونکنا، پھر چہرے کے تاثرات پر قابو پانا اور پھر فرشتے جیسی مسکراہٹ کا اس کے چہرے پر قابض ہونا اس کے تضاد کو ظاہر کرتا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تلقارمس جو دکھائی دیتا ہے وہ اصلاً نہیں ہے بلکہ اس کے پیچھے کچھ ایسا ہے جو فرشتے کی مسکراہٹ سے متضاد ہے جس کی جانب ندی کے پانی کے گدلا ہونے کے ذریعہ اشارہ کیا جا چکا ہے۔

یہاں حبارا اپنے قبیلے کے مسائل بیان کرتے ہوئے پنچایت کے سلسلے میں بھی اس کو اطلاع فراہم کرتا ہے جس پر وہ سوال کرتا ہے کہ قبیلے کے لوگ کیا کہتے ہیں اور جب جواب ملتا ہے کہ وہ تو خاموش ہیں تو تلقارمس بڑے پتے کی بات کہتا ہے:

"تم بہت بھولے ہو، جو چپ ہوتا ہے وہی سب سے زیادہ خطرناک ہوتا ہے جس سے کہنے کے لئے کچھ کہا نہیں جاتا اسی کے اندر لاوا ابل رہا ہوتا ہے"۔ (24)

یہ بیان تلقارمس کی شطارت کا آئینہ دار ہے، اس کو دنیاداری صرف آتی ہی نہیں ہے بلکہ وہ اپنے زیر نگیں لوگوں کو دنیاداری اور شطارت سکھاتا بھی ہے، دوسرے لفظوں میں وہ درس حیات دے رہا ہے لیکن چونکہ اس کے کردار میں تضادات ہیں اس لئے اس کو درس کے بجائے عیاری سے ہی تعبیر کیا جانا بہتر ہے، جو جبر و سازش سے بھری سیاست کا وصف ہے۔ یہ ہے اسطوری کہانی کا حصہ لیکن اس کردار کے افعال و اعمال کا انطباق زمانی و مکانی

حدود سے ماورا ہے۔

تلقارمس کا ذرا یہ بیان دیکھئے جب نوتیج اس سے پوچھتا ہے میں کہاں سے آیا تھا ؟اور میں یہاں کیوں ہوں؟اور میرے دو ساتھی تھے جن کے نام میں بھول چکا ہوں،وہ کہاں ہیں؟ تو اس نے جو جواب دیا ہے واقعی آب زر سے لکھنے کے لائق ہے:

''تو کیوں نہیں اپنے ماضی کو بھول جاتا اور اپنے پچھلے ساتھیوں کو،یادرکھ یہ بات تم سے خون کے آنسو رلوائے گی اور تو بڑے عذاب جھیلے گا۔اچھا ہے تو اپنی جڑیں ماضی کی زمین میں سے اکھاڑ لے اور انہیں حال کی دھوپ میں سوکھنے کے لئے پھیلا دے''۔(25)

دوسرے دن جب پنچایت ہوئی ،کمہار اور پروہت کا معاملہ نہیں حل ہوا کیونکہ سب کو بولنے کی اجازت تھی اس لئے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی تھی جس کے بعد بغیر نتیجے کے پنچایت برخاست کرنی پڑی مگر رات میں حبارا کے پاس تلقارمس وارد ہو گیا اور اس نے جہاں بانی کا ایک نیا درس دیا:

''کیوں دیکھ لیا؟ یہ سب کھلے میں ایک ساتھ رہتے ہیں،ایک دوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتے ہیں،ان سب کا مفاد سانجھا ہے،اگر سردار رہنا چاہتے ہو تو انہیں گھروں میں تقسیم کردو،ان کے گرد دیواریں کھڑی کردو،اور حفاظت کے نام پر ان کے سروں پر چھت مہیا کردو،انہیں اپنی عورتوں کے ساتھ تنہائی میں لوگوں کی نظروں سے چھپ کر مباشرت کرنے پر اکساؤ۔''(26)

بظاہر تو یہ ایک عام سی بات لگتی اور سچویشن کے حساب سے موافق بھی لیکن اس کا دائرہ اتنا محدود نہیں ہے،اس سے تلقارمس کے سوچ،اس کی نفسیات اور اس کے ویژن کا پتہ چلتا ہے ،ان جملوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ یک رخا انسان نہیں بلکہ ہمہ جہت ہے،وہ ہر پہلو پر سوچنے کی صلاحیت رکھتا ہے تبھی وہ سرداری کے گر حبارا کو اس انداز میں سکھا رہا ہے۔یہاں پہنچ کر

اس کا کردار ہندو دیو مالائی کردار "شردھا دیومنو" کے مماثل ہوجاتا ہے، جس طرح اس نے منو اسمرتی میں سماج کو تین طبقات میں تقسیم کیا وہی طریقہ ہلقارمس اختیار کرتا ہے۔ گرجا گھر عیسائیت کی مذہبی علامت ہے جس کے پیچھے جمہوری الفریم واقع تھا، جس میں ہلقارمس رہتا تھا، جائے وقوع اور اس کا ایسا سفید لباس جس سے ہاتھ باہر جھانک سکے عیسائی مذہبی پیشواؤں کا لباس ہے یہ دونوں مذہبی اعتبار سے عیسائیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن دو ہزار ایک برس قبل کے منظر نامے میں وہ "شردھا دیومنو" کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس طرح ہندوؤں میں یہ تقسیم رائج ہے حبارا نے بھی ہلقارمس کی ہدایت پر سب کو تقسیم کر دیا۔

جب پر بل کمار کا قبیلہ نوتیج کے قبیلے پر حملہ آور ہوا اور فتحیاب ہوا تو اس کا سردار اس قبیلے کی ترقی دیکھ کر ششدر رہ گیا، کبھی اپنے پچھڑے پن کو سوچ کر سرد آہ بھرتا تو کبھی سب تاراج کر دینے کی خوشی میں قہقہے لگاتا۔ "ہلقارمس بڑے غور سے ہر چیز کا مشاہدہ کر رہا تھا مگر کچھ بول نہیں رہا تھا۔ خاموشی کتنی خطرناک چیز ہے اس کا اظہار وہ خود ہی کر چکا تھا ۔اس کی فکر مندی کی وجہ سے اس کا بچھڑے کی تھوتھنی سا ہاتھ بری طرح تڑپ رہا تھا"۔(27)

یہی ہلقارمس جو حبارا کو جہاں بانی کے گُر سکھا رہا تھا اور اس قبیلے کی تباہی کے بعد جس کا تھوتھنی جیسا بازو تڑپ رہا تھا، اسی فتح کی رات میں ہی وہ فاتح سردار پشارا کے ساتھ ایک چبوترے پر بیٹھا تھا۔ ایک ساتھ بیٹھنا اس کی سیمابی کیفیت کی طرف اشارہ ہے لیکن اس کے بعد جو اس نے کیا وہ اس کی سیاست اور سازش کی عکاسی کرتا ہے۔ ہلقارمس اپنی سیاست کو کامیاب بنانے کے لئے کچھ بھی کر سکتا ہے، وہ اس قبیلے کی عزتیں بھی سرعام نیلام کرا سکتا ہے جس پر اس کا ہاتھ ہے، جس کی تاراجی پر اس کا تھوتھنی جیسا ہاتھ کرب کی وجہ سے تڑپ اٹھا تھا۔ جب پشارا اور ہلقارمس چبوترے پر بیٹھے تھے اور پاس ہی آگ جل

رہی تھی اسی درمیان اچانک ان دونوں میں کانا پھوسی ہوئی، سردار نے ایک شخص کواشارہ کیا وراوروہ اندھیرے میں گم ہوگیا جس کے تھوڑی دیر بعد آہ وبکا کا ایک شوراس طرف اٹھا جدھروہ شخص گیا تھااس کے آگے راوی/محررنوتیج کا بیان دیکھئے:

''پھر دیکھا کہ اندھیرے میں سے کچھ جسم نمودار ہوئے جن پر الاؤ کے شعلے ناچ رہے تھے۔وہ جسم ہمارے قبیلے کی عورتوں کے تھے جن کو بالکل برہنہ کردیا گیا تھا۔اوروہ اپنی بے پردگی اور بے بسی کے احساس سے آہ وبکا کررہی تھیں۔ان کی آنکھوں کے آنسوان کے پستانوں پر گرتے اور پھر پیٹ پر بہتے ہوئے زیرناف بالوں میں گم ہوجاتے۔ان کے بال کھلے ہوئے تھےاوروہ اپنے لمبےاور گھنے بالوں سے اپنے برہنہ جسموں کوڈھانپنے کی ناکام کوشش کررہی تھیں۔ان سب کی گردنوں میں رسیاں بندھی ہوئی تھیں اور وہ گھسیٹ کرالاؤ کے پاس لائی جارہی تھیں۔''(28)

یہ منظر جواوپر پیش کیا گیا ہے وہ تلقارمس کی کانا پھوسی کا نتیجہ ہےاب ذرااور دیکھئے کہ گرگٹ کیسے رنگ بدلتا ہے،اشیا کیسے تقلیب کا شکار ہوتی ہیں،اورکسی چیزکودیکھنے کا جب نظریہ بدلتا ہےتو وہی کس طرح دکھائی دینےلگتی ہیں بلکہ کاسہ لیس افرادخصوصامذہبی پیشوا اپنے زیراثرافرادکاذہن کس طرح تبدیل کرتے ہیں۔پروہت تومذہبی علامت ہے۔اس بیان کاانطباق عصرحاضر پربھی کرکےدیکھیں۔تلقارمس اس بار پروہت کی طرف جھکااور اس کےکان میں کچھ کہاجس کے بعد پروہت نے اعلان کرناشروع کیا:

حبارا قبیلے کےلوگوں اور پشارا قبیلے کےلوگو!

ہمارانیا سردار پشارابڑامہربان ہے،اس نے ہم پرحکومت کرنا قبول کرکے ہم پر بڑا احسان کیا ہے۔وہ ہم سے پکارشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔وہ چاہتا ہے کہ ہماری عورتوں کے بطن سے اس کے قبیلے کے پشارا بچے پیدا ہوں تاکہ ہمارا اور ان کا خون ایک ہو

جائے۔ ہمارا نیا سردار پشارا بھی ہمارے قبیلے کی ایک لڑکی سے شادی کرے گا اور وہ بیاہ پڑھانے کا فرض اس نے مجھ پر عائد کیا ہے۔ میں اس کا شکر گذار ہوں اور آپ سب کو بھی شکر گذار ہونا چاہئے۔(29)

پروہت مذہبی پیشواؤں کا استعارہ ہے کہ وہ کس طرح برے حالات میں نہ صرف خود کو تبدیل کر لیتے ہیں بلکہ سماج کے نظریہ کو بھی بدلنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس تبدیلی کے پس پشت تلقارمس ہی ہے۔ تلقارمس یہاں سیاست کا وہ انداز اختیار کرتا ہے جس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگائیے کہ حبارا قبیلے کی کم سن لڑکی جنتاں سے پشارا کی شادی تلقارمس نے کرائی جس کے بطن سے بیٹا پیدا ہوا جو پشارا کا وارث بنا، یہ اور کوئی نہیں حامد مرزا تھا جس نے اپنی ماں کی عصمت دری کا بدلہ پشارا کو قتل کر کے لیا۔ اس طرح پشارا قبیلہ ایک بار پھر حبارا قبیلے کا غلام ہو گیا، تلقارمس اس کو راج نیتی کا نام دیتا ہے۔ وہ اس کامیابی پر نہ صرف ہنس رہا تھا بلکہ اس کا تھوتھنی جیسا بازو بھی تڑپ رہا تھا۔

جب یہ تینوں کنویں سے باہر نکلے یعنی دو ہزار ایک برس قبل کے دور سے حال میں واپس آئے تو جس جگہ گرجا گھر میں عیسیٰ کا مجسمہ نصب تھا وہاں اس کے بجائے تلقارمس کا مجسمہ نصب تھا۔ مجسمے کی تبدیلی اس بات کی علامت ہے کہ یہ دور بھی اسی تلقارمس کے زیر اثر ہے جس نے دو ہزار ایک برس قبل سماج کو تقسیم کیا تھا۔ وہ آج تجسیمی سطح پر تو نہیں موجود ہے لیکن اس کا مجسماتی وجود ضرور ہے جو اپنی پوری ہیئت کے ساتھ موجود ہے۔ اس طرح یہ کردار ماضی سے حال کی طرف سرک آتا ہے اور اس کا رشتہ ان دونوں زمانوں سے یکساں ہو جاتا ہے۔

تلقارمس اس افسانے میں زمان و مکان سے ماورا سیاست کا ایک ایسا کردار بن کر سامنے آتا ہے جو ظاہراً تو اسطوری ہے لیکن حقیقت میں حال کا عکاس ہے۔ کہتے ہیں کسی بھی کردار کا ارتسام بغیر عصری معنویت کے نہیں ہوتا، اس تناظر میں اگر سریندر پرکاش کے

کردار ''تعلقارمس'' کو دیکھا جائے تو ان تینوں افسانوں میں وہ سیاسی ،سماجی،مذہبی،اقتصادی اور معاشرتی غرض ہر میدان میں عصریت کا نقیب دکھائی دیتا ہے اور یہ عصریت زمانی ومکانی حدود سے ماورا ہے جو اس کردار کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔

مصادرومراجع:

(1) ڈرائنگ روم/سریندر کا پرکاش ۔پیش لفظ/شمس الرحمن فاروقی۔سن اشاعت 1968 پبلشر شب خون کتاب گھر۔الہ آباد۔

(2) ایضاً

(3) ایضاً

(4) ایضاً

(5) جدید افسانہ ،اردو ہندی۔طارق چھتاری،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،صفحہ۔78

(6) بازگوئی/سریندر پرکاش۔پیش لفظ/شمس الرحمن فاروقی۔۔پبلشر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔سن اشاعت 1988۔صفحہ 11

(7) ایضاً

(8) قصہ جدید افسانے کا۔سلیم شہزاد۔منظر نما پبلشر مالیگاؤں۔سن اشاعت۔1989۔صفحہ۔ 130/131

(9) جدید افسانہ ،اردو ہندی۔طارق چھتاری،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،صفحہ۔78

(10) ڈرائنگ روم/سریندر کا پرکاش ۔پیش لفظ/شمس الرحمن فاروقی۔سن اشاعت

1968 پبلشر شب خون کتاب گھر۔الہ آباد۔صفحہ،195

(11) باز گوئی/سریندر پرکاش۔فلیپ/انتظار حسین۔ 1988۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔

(12) ایضاً۔صفحہ42

(13) ایضاً۔صفحہ55

(14) ایضاً۔صفحہ۔59

(15) ایضاً۔صفحہ۔60

(16) ایضاً۔صفحہ63

(17) ایضاً۔صفحہ63

(18) ایضاً۔صفحہ65

(19) ایضاً۔صفحہ170

(20) ایضاً۔صفحہ169

(21) ایضاً۔صفحہ172

(22) ایضاً۔صفحہ 171

(23) ایضاً۔صفحہ182

(24) ایضاًصفحہ 184

(25) ایضاً۔صفحہ185

(26) ایضاً۔صفحہ185

(27) ایضاً۔صفحہ188

(28) ایضاً۔صفحہ189

(29) ایضا۔صفحہ190

آنندی اور میلہ گھومنی کا نفسیاتی مطالعہ

ادب اور سماج دونوں کا باہم رشتہ روح اور جسم کا ہے، اس لئے ان دونوں کا مطالعہ ایک دوسرے کے تناظر میں ہی زیادہ مفید ثابت ہوسکتا ہے۔ جہاں ادب میں سماج کا انعکاس ہوتا ہے، وہیں اس کی تخلیق سماج کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اس طرح دونوں کا وجود ایک دوسرے میں پیوست نظر آتا ہے۔ نفسیات سماجی رویوں کو سمجھنے کا ایک ایسا شعبہ علم ہے جس کے توسط سے سماج کے فرد اور اس کی جمعیت دونوں کے رویوں کو گہرائی کے ساتھ سمجھا جاسکتا ہے۔ اسی لئے سائیکلوجی اور سوشیالوجی کا آپسی رشتہ بہت مضبوط مانا جاتا ہے۔ نفسیات کے معاملے میں عام طو پر امریکی محققین نے فرد پر زیادہ توجہ دی ہے جب کہ یوروپی ماہرین ''گروپ'' یعنی جمعیت کو اپنے مطالعے کا مرکز بنایا ہے۔ سماجی نفسیات کا تعلق سوشیالوجی سے زیادہ ہے جس میں خاص طور پر فرد پر معاشرے کے اثرات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس میں فرد کی حرکیات کو اجتماعی عملیات کے تناظر میں دیکھا جاتا ہے کہ وہ کس طرح اجتماع سے متاثر ہوتی ہیں، اس کے خیالات، احساسات اور تصوررات پر اجتماع کس طرح کنٹرول حاصل کرتا ہے۔ جبکہ فرد کی نفسیات کا تعلق سائیکلوجی سے ہے، اس میں زندگی کے تمام پہلوؤں میں فرد پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔

جدید ادب نفسیات کی روشنی میں فرد اور اجتماع کے ذہنی عمل میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے، اس سے دونوں سطح پر انسان کی جبلت اور اس کی فطرت کے ساتھ ہی سماج کے رویوں کا بھی پتہ چلتا ہے جو علم بشریات/عمرانیات کے لئے نہایت ضروری

ہے۔اس سے تہذیبی اور فکری میلانات اور ان دونوں کے مستقبل میں امکانات کا بھی پتہ چلتا ہے۔اس لئے نفسیات جس کا خالص تعلق فرد سے ہے اس کے تناظر میں ادب کو دیکھنے کی ضرورت ہوئی۔جدید ادب نے فرد اور سماج کی ذہنی کیفیتوں کو اجاگر بھی کیا جس کی بہت سی مثالیں ہیں۔فکشن میں یوں تو فرد سماج کے حوالے سے بہت سی تخلیقات موجود ہیں لیکن غلام عباس کے افسانہ ''آنندی'' کو جمعیت جبکہ علی عباس حسینی کے افسانے ''میلہ گھومنی'' کو فرد کی نفسیات کے حوالے سے اولیت حاصل ہے، یہ دونوں تخلیقات سماج کے الگ الگ رویوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔اگر ان دونوں کا مطالعہ نفسیات کے تناظر میں کیا جائے تو شاید فرد اور جمعیت کے حوالے سے دونوں افسانوں کی تفہیم بہتر طور پر کی جا سکے۔اس سے فرد اور سماج دونوں کے رویوں کی نشاندہی میں آسانی ہوگی۔افسانہ ''آنندی'' جہاں اجتماعی شعور کی نمائندگی کرتا ہے وہیں افسانہ ''میلہ گھومنی'' فرد کی ذہنی کیفیت کا عکاس ہے۔

نفسیاتی حوالے سے انسانی خواہشات اور اس کی تکمیل میں جدوجہد سے متعلق شکیل الرحمن صاحب لکھتے ہیں:

انسان دنیا میں اپنی بے شمار خواہشوں کو بر لانے کی خاطر زندگی میں جدوجہد کرتا ہے، وہ خواہشات کے انبار کے گرد چکر لگاتا ہے اور یہی اس کی رقص کرتی ہوئی زندگی ہے اور بس۔ان خواہشات میں زیادہ تعداد ان خواہشوں کی ہے جنہیں انسان سماج کی اخلاقی قدروں کی وجہ سے بر نہیں لاسکتا، سماجی قدروں اور انسان کی فطرت میں ہمیشہ تصادم ہوتا ہے، انفرادیت اجتماعیت سے ٹکر لیتی ہے اور کمزور انفرادیت شکست کھانے کے باوجود خاموش نہیں رہتا وہ اپنی تمناؤں کو لاشعور کے اندھیری تہوں میں لے جاتی ہے جہاں سماج کی اخلاقی قدریں موجود نہیں۔(1)

مذکورہ دونوں افسانوں میں یہ جبلتیں متصادم ہوتی ہیں، آنندی میں جہاں اجتماعی خواہشیں

اجتماع سے ٹکراتی ہیں اور بظاہر شکست کھا جاتی ہیں مگر حقیقت میں وہ دوسری بستی بسا کر جیت جاتی ہیں کیونکہ یہاں ایک بار پھر اجتماعی شعور/ جبلت ایک دوسری اجتماعیت کا ساتھ دیتی ہوئی نظر آتی ہیں۔اسی طرح سے "میلہ گھومنی" میں "بی چنیا بیگم" تنہا سماج کے مدمقابل ہے اور وہ ہر جگہ کامیاب ہو کر اپنی جبلت/ جنسی آسودگی کو پائے تکمیل تک پہنچاتی ہے۔

انسان کا ہر شعوری عمل بنیادی طور پر اس کے ذہن سے وابستہ ہوتا ہے۔زیر نظر دونوں افسانوں آنندی اا ور میلہ گھومنی کے کرداروں کے اعمال و افعال اور ان کے فیصلے بھی ان کے ذہن سے ہی وابستہ ہیں۔افسانہ "آنندی" میں اجتماعیت/ اجتماعی شعور ہے جو بادی النظر میں درست فیصلہ کرتا ہے لیکن حقیقت میں وہ غلط ہوتا ہے جبکہ دوسرے افسانے "میلہ گھومنی" فرد کا فیصلہ ہے۔دونوں جگہ معاملہ جنس کا ہے۔فیصلہ اور جنس دونوں کا تعلق نفسیات سے بہت گہرا ہے،اس لئے اس فیصلے کی تہہ تک جانا ضروری ہے تا کہ یہ سمجھا جا سکے کہ کس طرح فرد اور سماج جنس کے حوالے سے فیصلہ کرتا ہے تو اس کے کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں۔اس کے ساتھ ہی دونوں تخلیق کاروں کے ذہن کا بھی اس سے پتہ چلے گا کہ انہوں نے ایسے کردار کس نفسیات کے تحت خلق کئے اور ان کی تخلیقی سرچشمے کیا ہیں۔

ایک بات واضح ہے کہ ادب میں نفسیات کا تعلق مواد سے ہے اس کی ہیئت اور تکنیک سے بالکل نہیں ہے،حالانکہ ادب میں سلوب بیان اور ہیئت و تکنیک نہایت اہم ہیں لیکن ان کا تعلق ادیب کی فنکاری اور اس کی طرز پیشکش سے یعنی فنی رسومیات سے ہے نظری طور پر اس کا نفسیات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔اس لئے اس مطالعے میں فنی رسومیات کے بجائے اس کے مواد اور سماجی رویوں کے حوالے سے ہی گفتگو مقصود ہے۔

تجریدی کہانیوں کے لئے مشہور دیوندر اسر نفسیات کے اسرار و رموز سے واقف ہیں کیونکہ تجریدیت میں نفسیات ہی تخلیق کا سرچشمہ ہوتا ہے وہ لکھتے ہیں:

اس میں شک نہیں کہ ان ماہرین نفسیات (فرائڈ، ژونگ، ایڈلر) نے انسان کی داخلی زندگی کے مسائل کو سمجھانے میں قابل قدر کام کیا ہے، انہوں نے شخصیت کی تشکیل اور ایک نارمل اور نامیاتی شخصیت کی راہ میں جو رکاوٹیں ہیں ان کی جانب ہماری توجہ مبذول کر کے ذہنی صحت کے لئے راہیں وا کی ہیں۔(2)

اس تناظر میں ''بی چنیا بیگم'' کی شخصیت کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں، اس کی شخصیت کی تعمیر اور تکمیل میں جو کمی رہ گئی اس کی دو اہم وجہیں ہیں ایک تو کردار کی جبلی جنسی ناآسودگی اور دوسری آذوقہ حیات کی قلت۔ جب انسان مسلسل اس طرح کی دشواریوں کا شکار ہو تو اپنی زندگی بچانے کے لئے پیہم فیصلے تبدیل کرتا رہتا ہے اور یہی علی عباس حسینی کے اس کردار نے ''میلہ گھومنی'' میں کیا۔

جنس کے حوالے سے دیوندر اسر نے فرائڈ کے نظریئے پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

فرائڈ نے انسان کے جنسی مسائل کو اس کے سماجی پس منظر سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور ایک مخصوص دور (مابعد از جنگ عظیم اول) یوروپ کے ایک محدود حصے کے اعصاب زدہ اور غیر میواز مریضوں کے نفسیاتی کوائف کی بنیاد پر اپنے نظریئے کی تشکیل کی ہے۔ اور زمان و مکان اور سماجی طرز زندگی کا خیال کئے بغیر اسے ساری انسانی زندگی پر مسلط کر دیا ہے۔(3)

جبکہ حقیقت یہ ہے کہ انسان کی جنس کا معاملہ صرف ذاتی نہیں ہے بلکہ اس کا سماج سے بہت گہرا رشتہ ہے، اس کی جنس کو سماج سے الگ کر کے نہ تو دیکھا جا سکتا ہے اور نہ درست نتیجے تک پہنچا جا سکتا ہے۔ ایک مذہبی فضا میں رہنے والے شخص میں بھی جنس ہوتی ہے لیکن وہ اس کا اظہار اس طرح نہیں کرتا اور نہ کر سکتا ہے جس طرح دوسرے شعبہائے حیات سے تعلق رکھنے والے کر سکتے ہیں، اسی طرح دوسرے شعبہ ہائے حیات سے تعلق

رکھنے والے اپنی جنس پر مذہبی تناظر والے شخص کی طرح قابو نہیں پا سکتے ہیں، جس کا مطلب ہے کہ اس جنس کا تعلق انسان کی فطرت کے ساتھ سماج سے بھی ہے اور وہی اس کے اظہار یا دباؤ کا فیصلہ بھی کرتا ہے۔ افسانہ "میلہ گھومنی" کی فضا اور اس کا سماجی منظر و پس منظر ایسا ہے جہاں بی چنیا بیگم کے لئے راہیں بھی ہموار ہیں، اس لئے وہ متعدد مردوں کے ساتھ مختلف اوقات میں رہ کر اپنی جنسی خواہش کی تکمیل کو برائی تصور نہیں کرتی ہے۔ درزی سے لے کر چودھری تک اور سیدانی سے لے کر جولاہن تک سب کا ایک ہی پس منظر ہے ، سیدانی کے گھر میں جہاں نوکرانیوں کو رکھ لینا اور ان کے ساتھ ہمبستری میں کوئی برائی نہیں ہے وہیں جولاہن کو بھی اس سے فرق نہیں پڑتا کہ بی چنیا بیگم کہاں سے آئی ہیں اور کس کے ساتھ رہ رہی ہیں، درزی کو بھی کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ عورت جس کو وہ اڑا کر لایا ہے اس کا تعلق کس خاندان سے ہے اور کتنے دن اس کے پاس ٹھہرے گی۔ اس کے علاوہ ایک اور اجتماعی شعور ہے جو بیٹھ کر بی چنیا بیگم کے سلسلہ میں گفتگو کرتے ہوئے مصدقہ خبریں سنتا اور سناتا ہے کہ وہ پہلے کن کن لوگوں کے ساتھ رہی اور اب وہ کس کے پاس رہنے کے چکر میں یہاں آئی ہے۔

ژونگ کے مطابق اجتماعی لاشعور کسی مخصوص کا لاشعور نہیں بلکہ وہ نوع انسانی کا مشترکہ لاشعور ہے۔ شعور کی جنم بھومی بھی اجتماعی لاشعور ہے۔ (4)

ژونگ کا ہی ماننا ہے کہ ادب تکمیلی عمل ہے۔ اور اس میں فن کار تمام نوع انسانی کی ان شدید خواہشوں کو عیاں کرتا ہے جن کا تعلق اس کے دور کی مخصوص خامیوں کو دور کرنے اور نئی سطح پر ان کا توازن قائم کرنے سے ہے۔ (5)

غلام عباس نے بھی ادب کے ذریعہ سماج بلکہ اجتماع کی شدید خواہشات کی تکمیل کے لیے ہی یہ افسانہ تخلیق کیا تا کہ ایک برائی سماج سے دور ہو لیکن اس کے ساتھ ہی انہوں

نے سماج کے اس اجتماعی لاشعور کو نہ صرف پیش نظر رکھا بلکہ اجتماعی لاشعور کو اپنی تخلیق کے ذریعہ پیش بھی کیا۔ جمعیت کے لاشعور میں برائی کا خاتمہ تھا جس کے بعد اس نے شعوری طور پر فیصلہ کیا کہ زنان بازاری کو یہاں سے ختم ہونا چاہئے لیکن اس نے ایک اجتماعی غلطی کی کہ اس برائی کو جڑ سے ختم کرنے کے بجائے اس نے غیر منظم طور پر ختم کرنا چاہا، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس سے بھی کہیں زیادہ خوبصوت بستی بس گئی اور زنان بازاری مزید تیزی کے ساتھ چلنے لگی۔

غلام عباس کے افسانہ ''آنندی'' کا موضوع بنیادی طور پر جنس ہے، لیکن اس میں جنس کا وہ بیان نہیں جو ایسے افسانوں میں پیش کیا جاتا ہے بلکہ اس کا تعلق جنس سے متعلق اجتماعی نفسیات سے ہے۔ فرائڈ کے مطابق بچہ بچپن میں میں مختلف حوالوں سے اپنی جنس کی بھوک مٹا کر آسودگی حاصل کرتا ہے خواہ وہ دودھ پیتا ہو یا پھر انگوٹھا چوستا ہو، یہ وہ بنیادی نکتہ ہے جس کے ذریعہ اس نے فطرت کی طرف اشارہ کیا تھا۔

افسانے میں ایک شہر ہے جس میں زنان بازاری کا پورا ایک علاقہ ہے، جسے بلدیہ کے اراکین شہر سے ختم کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے متعدد اسباب ہیں، لیکن بنیادی سبب جنسی خواہشات کی تکمیل کی فراوانی ہے۔ وہ جنس کو سماج کی سبھی برائیوں کی جڑ تصور کرتے ہیں۔ اجتماعی شعور یہ نہیں تسلیم کرتا ہے کہ ان بازاری عورتوں کی وجہ سے سماج کا تعفن کسی ایک جگہ پہنچ کر سماج کو مختلف برائیوں سے بچا رہا ہے، ان کی بہو بیٹیوں کی آبرو کے تحفظ کا ضامن یہی علاقہ ہے بلکہ اس کے برعکس دوسرے دلائل پیش کر کے اجتماعی شعور ان کو سبھی برائیوں کی جڑ گردان رہا ہے۔

افسانہ آنندی میں میں اگر دیکھا جائے تو اس کا آغاز ایک ذی حشم ممبر کی تقریر سے ہوا، جس نے سب سے پہلے دوسرے ممبران کو متاثر کیا اور پھر یکے بعد دیگرے سب اسی

راہ پر چلتے گئے، یہاں اجتماع نے افراد کو متاثر کیا اور کسی بھی طرح سے آزادانہ سوچ کو پنپنے نہیں دیا۔اس افسانے میں ''شولنگ'' کا منظر دکھائی دیتا ہے۔جب مچھلیوں کا کوئی بھی گروہ اکٹھے ایک ہی جانب سفر کرتا ہے،تو اس کو انگریزی اصطلاح میں شولنگ ((shoaling کہا جاتا ہے۔چھوٹی مچھلیاں اکٹھے رہنے کی وجہ سے بڑی مچھلیوں کے شکار سے بچ جاتی ہیں۔ارتقائی نفسیات کے مطابق زمانہ قدیم سے ہی انسانیت نے خطرے سے بچاؤ کے لیے تعداد کا سہارا لیا۔اسی طرح انسان فیصلے وہی کرتا ہے جس طرف تعداد کا جھکاؤ زیادہ ہوتا ہے۔یہی منظر نامہ اس افسانے کا ہے،اراکین بلدیہ کے سامنے ان کی تہذیب اور شرافت کو ان بازاری عورتوں سے خطرہ تھا اس لئے اجتماع کا سہارا لے کر ان کے خلاف فیصلہ کیا گیا۔

زنان بازاری کو شہر سے ختم کرنے کے اسباب پر جب ذی حشم گفتگو کرتے ہیں تو اس کے بعد سبھی ممبران یکے دیگرے اسی راہ پر چلتے نظر آتے ہیں:

زنان بازاری کا وجود انسانیت،شرافت اور تہذیب کے دان پر بدنام داغ ہے

زنان بازاری بیچوں بیچ شہر میں واقع جو عام گذرگاہ کے ساتھ ہی بازار میں بھی ہے

زنان بازاری بازار میں ہونے کی وجہ سے شرفاء کی پاک دامن بہو بیٹیاں یہاں خرید وفروکت پر مجبور ہیں

زن بازاری کے بناؤ سنگار کو شریف زادیاں جب دیکھتی ہیں تو ان کے دل میں آرائش ودلربائی کی نئی نئی امنگیں اور ولولے پیدا ہوتے ہیں

زن بازاری کو دیکھ کر شریف زادیوں کے غازوں،لونڈروں،زرق برق لبا اور قیمتی ساریوں کی فرمائش سے غریب شوہروں کا راحت کدہ جہنم میں بدل جاتا ہے۔

نونہالان قوم کے اخلاق کو ان بازاری عورتوں سے خطرہ ہے

ناکام طلبا کی تعداد میں ڈیوڑھا اضافہ کا سبب ان ہی خواتین کو گردانا گیا

شرافت، غیرت، مردانگی، نیکوکاری پرہیزگاری کی جگہ بے غیرتی، نامردی، بزدلی، بدمعاشی، چوری اور جعل سازی میں اضافے کا سبب بھی ان ہی خواتین کو بتایا گیا

منشیات کے استعمال، قتل وغارت گری، خودکشی اور دیوالہ نکلنے کے اعداد وشمار میں اضافے کا سبب بھی ان ہی خواتین کو تسلیم کیا گیا۔

طبلے کی تھاپ، دھینگا مشتی، گلے بازیان اور گالی گلوج کی وجہ سے نیند کے حرام ہونے کی وجہ یہی زن بازاری ہیں۔

بیرون شہر سے آنے والوں کے سامنے زنان بازاری کی وجہ سے شرمندگی کا احساس۔

مذکورہ بالا وہ اسباب ہیں جو متن میں موجود ہیں اور سماج میں تمام برائیوں کی جڑ بھی اراکین بلدیہ نے ان ہی خواتین کو قرار دیتے ہوئے شہر بدری کا مطالبہ کیا جس پر صدر بلدیہ نے مہر لگادی۔ اہم بات یہ کہ سماج کے ان سربرآوردہ افراد نے جن القاب سے ان خواتین کو یاد کیا وہ ان کے اجتماعی رویے کا عکاس ہے۔ اس سے ان کی ہمدردی اور ان خواتین کے درد کا بھی احساس ہورہا ہے۔ اتنے اراکین میں کوئی ایک بھی ایسا نہیں تھا جو ان خواتین کے تعلق سے تحقیری لہجے کے بجائے تکریمی و احترامی نہ سہی انسانی لہجے کا استعمال کرتا۔ اس نفسیات کی تشکیل بھی اجتماعیت کے رویے میں پوشیدہ ہے۔

زنان بازاری کے خاتمے کے بظاہر تو بھی اسباب ایسے معلوم ہوتے جیسے حقیقی ہوں ۔افسانہ نگار نے اسباب کے تعین میں اجتماعی نفسیات کا سہارا لیا ہے۔ اجتماعی نفسیات کی تشکیل اور اس کا اظہار دونوں ایسے نہیں جس پر زیادہ گفتگو کی ضرورت ہو، یہ اجتماعی رویہ ہے کہ جب بھی سامنے کوئی کمزور گنہگار ہو تو سارے گناہ اسی کے سر منڈھ دیئے جاتے ہیں

۔دراصل یہ خواتین سماج کے اس طبقے سے تعلق رکھتی ہیں جن کا نہ تو کوئی سماجی پس منظر ہوتا ہے اور نہ ہی کے سر پر سماجی سائبان ہوتا ہے، ایسے میں سب کے لئے آسانی تھی کہ جس کے منھ میں جو آئے کہہ دیا جائے۔ یہاں بھی سماج کے سر آوردہ افراد نے سماج کی سبھی برائیوں کی جڑ ان خواتین کو قرار دے کر اپنی ذمہ داریوں سے پہلوتہی اختیار کرتے ہوئے ان کی شہر بدری کا جواز فراہم کر دیا۔ چونہ صدر بلدیہ رئیس قوم تھے اس لئے ان کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوا کہ اگر یہ اپنا یہ ذلیل پیشہ چھوڑ دیں تو یہ لوگ کھائیں گی کیا؟

بہر حال طے یہ ہوا کہ ان کے مکانات خرید کر شہر سے دوران کو زمین دے دی جائے جہاں یہ مکانات تعمیر کرا کے رہیں اور مکانات کی تعمیر کے لئے چھ ماہ کا وقت دیتے ہوئے ان کو اپنے مکانوں میں رہنے کی اجازت دے دی گئی۔ یہی وہ ٹرننگ پوائنٹ ہے جس کے لئے افسانے کی تخلیق ہوئی۔ بات دراصل یہ ہے کہ یہ کوئی فکشنل واقعہ نہیں بلکہ حقیقی ہے جسے غلام عباس نے اپنے اسلوب و بیان میں رنگ و روغن کے ساتھ پیش کر دیا۔ جس کا اعتراف انہوں نے خود اپنے انٹرویو میں بھی کیا اور اختر الایمان نے اپنی سوانح "اس آباد خرابے میں" میں ذکر کیا ہے۔ مشہور زمانہ رسالہ "ساقی" کے مدیر شاہد احمد دہلوی نے بھی اپنی کتاب "بزم خوش نفساں" میں اس پورے واقعے کا ذکر کیا ہے کہ چاوڑی سے ان خواتین کو نکال کر مہرولی میں بسایا گیا تھا۔ حقیقت کو فکشن بنانے کا فن غلام عباس کو آتا تھا اور انہوں نے اس کو وہی روپ دے دیا، جس نے ان کو صف اول کے ادیبوں میں نہ صرف پہنچا دیا بلکہ ان کی شہرت اور نیک نامی کے ساتھ ہی ان کی ادبی زندگی کا سبب بھی یہی افسانہ بنا۔

افسانے کا ٹرننگ پوائنٹ سب سے اہم ہے، جس میں ایک شہر کو زندہ ہوتے ہوئے دکھایا گیا، جس طرح ایک پودے میں برگ و بار آتے ہیں بعینہ اس افسانے میں نیا شہر وجود میں آتا ہے۔ افسانے میں اجتماعی شعور پر سوال اٹھایا گیا اور اس کو کٹہرے میں کھڑا کیا

گیا ہے۔ یہ اجتماعی شعور کیا ہے اور کیا اجتماعی شعور بھی اس طرح غلطی کرتا ہے کہ جس برائی کا خاتمہ کیا جائے وہی برائی کسی شہر کے وجود کا سبب بھی بن جائے؟ حقیقی سطح پر اس کا امکان کم ہوتا ہے لیکن فکشن میں صرف حقائق نہیں پیش کئے جاتے ہیں بلکہ حقیقت اور تخیل سے افسانہ نگار ایک ایسی دنیا آباد کرتا ہے جس کا کچھ حصہ حقیقی سطح پر اپنا وجود رکھتا ہے اور کچھ ماورا ہوتا ہے لیکن اس افسانے میں ماورا کم اور حقیقت زیادہ ہے۔ نئے شہر کا آباد ہونا افسانے کا وہ حصہ ہے جو سب سے زیادہ توانا ہے، اسی حصے کی وجہ سے افسانے کی افسانویت اور اس کے ادبی پائے کو استحکام ملا۔ ابتدا میں افسانے کا موضوع ''جنس'' بتایا گیا تھا لیکن یہ بھی واضح کر دیا گیا تھا کہ پیشکش کے اعتبار سے یہ افسانہ نہ تو جنسی ہے اور نہ جنس زدہ بلکہ اس افسانے میں جنس کی نفسیات اور اجتماعی شعور کو موضوع بحث بنا کر یہ بتایا گیا ہے کہ جنس انسان کی فطرت ہے، خواہ وہ مرد ہو یا عورت۔ جنس کا مطلب صرف یہی نہیں ہے کہ کسی خاص خواہش کو تکمیل تک پہنچایا جائے بلکہ اس کے لواحقات اور دواعی بھی اسی میں شامل ہیں۔ افسانے کے متن میں شریف زادیوں کی فرمائشوں کا ذکر بھی اسی کا حصہ ہے۔ اسی طرح سے جن نونہالان قوم کو اس جنس زدگی سے بچانے کے لئے یہ قدم اٹھایا گیا تھا وہی نوجوان نئے شہر پہنچ کر تماشہ بین بنتے ہیں جو اس بات کی دلیل ہے کہ فطرت اپنے راستے تلاش کر لیتی ہے۔ لیکن سب سے بڑا سوال اجتماعی شعور کا ہے۔ اجتماعی شعور جب بے راہ رو ہوتا ہے تو برائی ختم ہونے کے بجائے شہر کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ اس کا تعلق صرف اسی ایک برائی ''جنس زدگی'' سے نہیں ہے، یہ تو صرف ایک سمبل ہے جو خارج/حقیقی دنیا میں اپنی حقیقی شکل میں سامنے آیا جس کا سہارا لے کر غلام عباس نے اجتماعی شعور پر ہتھوڑے چلائے ہیں لیکن المیہ یہ ہے کہ کچھ معاملات میں اجتماعی شعور ہمیشہ ایک طرح کی ہی غلطی کرتا ہے، جنس کے معاملے میں اکثر یہی ہوتا ہے کہ ظاہری طور پر نہ کوئی قبول کرتا

ہے اور نہ اس کا اظہار لیکن حقیقت میں وہ اسی کا شکار ہوتا ہے، جس کی متن بھی گواہی دے رہا ہے:

آنندی کے بلدیہ کا اجلاس زوروں پر ہے، ہال کھچا کھچ بھرا ہوا ہے اور خلاف معمول ایک ممبر بھی غیر حاضر نہیں، بلدیہ کے زیر بحث مسئلہ یہ ہے کہ زنان بازاری کو شہر بدر کر دیا جائے کیونکہ ان کا وجود انسانیت، شرافت اور تہذیب کے دامن پر بدنما داغ ہے۔ ایک فصیح البیان مقرر تقریر کر رہے ہیں "معلوم نہیں وہ کیا مصلحت تھی جس کے زیر اثر اس ناپاک طبقے کو ہمارے اس قدیمی اور تاریخی شہر کے عین بیچوں بیچ رہنے کی اجازت دے دی گئی۔ اس مرتبہ عورتوں کے رہنے کے لئے جو علاقہ منتخب کیا گیا وہ شہر سے بارہ کوس دور تھا۔ (6)

اس کے تناظر میں اور بھی برائیوں کو دیکھنے کی ضرورت ہے جس کی جانب افسانے کے بین السطور میں اشارے کئے گئے ہیں۔ غلام عباس کا افسانہ آنندی اجتماعی ناکامی کا ادب میں سب سے مؤثر اظہاریہ ہے۔ اس افسانے میں موب میٹلٹی یا ہجومی نفسیات کو بیان کیا گیا ہے۔

فرائڈ کے خیال میں شخصیت انسان کے سماجی دباؤ اور رشتوں کا نتیجہ ہے۔ (7)

میلہ گھومنی کی جو شخصیت متن کے توسط سے قاری کے سامنے آتی ہے اس کی تشکیل میں سماجی رویوں کا بھی دخل ہے حالانکہ اس سے کہیں زیادہ اس کی جنس کی جبلی خواہش اس کے لئے ذمہ دار ہے لیکن سماج اپنی کوتاہیوں کو کسی فرد پر نہیں تھوپ سکتا ہے۔

ایڈلر کا نظریہ انفرادی نفسیات کے نام سے مشہور ہے۔ اس کے خیال میں نفسی امراض بالواسطہ یا بلاواسطہ تذلیل یا شکست کے احساس سے پیدا ہوتے ہیں۔

اس تناظر میں اگر "میلہ گھومنی" کے غیر موسوم کردار "بی چنیا بیگم" کو دیکھا جائے تو وہ ایک طرح سے جنسی اور نفسیاتی مریضہ ہی ہے، اس کی زندگی میں ذلت اور شکست کے علاوہ

کیا رکھا تھا، یہی وجہ تھی کہ وہ یکے بعد دیگرے کئی مردوں کے ساتھ رہتی ہے۔ حالانکہ بادی النظر میں وہ ایک آزاد عورت ہے، جب جس کے ساتھ چاہتی ہے رہتی ہے لیکن یہ حقیقت اس وقت کھل کر سامنے آجاتی ہے جب ان لوگوں کے بارے میں پتہ چلتا ہے جن کے ساتھ بار بار بھاگتی ہے۔ یہ سب سماج کے وہ گرے پڑے لوگ ہیں جن کے پاس خود کھانے کو کچھ نہیں ہوتا ہے اور اس سے بڑی ذلت اور شکست ذات کیا ہوگی کہ انسان کسی ایسے آدمی کے ساتھ رہنے پر مجبور ہو یا اس کے انتخاب پر مجبور ہو جس کے پاس رہنے کے لئے ڈھنگ کا مکان نہ ہو اور کھانے کے لئے آزوقہ حیات نہ ہو۔

یہ کردار ایک جنسی مریضہ تھی، یہ مرض اس کو کہاں سے اور کیسے لاحق ہوا اس بارے میں متن میں شواہد موجود نہیں ہیں البتہ سعادت حسن منٹو نے خاخوں کے مجموعہ "لاؤڈ سپیکر" کا ستارہ" کا خاکہ دیکھئے، اس سے اس کردار نفسیات اور اس کی جبلت کی تفہیم میں آسانی ہوگی:

میں نے اپنی زندگی میں کئی عورتوں کے کردار واطوار کا مطالعہ کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب ستارہ کے حالات زندگی مجھے آہستہ آہستہ معلوم ہوئے تو میں چکرا گیا، وہ عورت نہیں ایک طوفان ہیاور وہ بھی ایسا طوفان جو صرف ایک مرتبہ آ کے نہیں ٹلتا، بارہا آتا ہے۔۔۔۔۔(8)

وہ مزید لکھتے ہیں:

لوگ مجھے کوستے ہیں کہ میں فحش نگار ہوں، گندہ ذہن ہوں لیکن وہ نہیں سوچتے کہ اس دنیا میں کیسی کیسی ہستیاں موجود ہیں، میں انہیں فحش نہیں کہتا میں تو صرف اتنا جانتا ہوں کہ یا تو کوئی آدمی ماحول کے باعث مذموی حرکات کا مرتکب ہوتا ہے یا اپنی جبلت کے باعث۔(9)

اس کردار سے سماج سے زیادہ اس کی جبلت کے باعث مذموم حرکات سرزد ہوتی ہیں۔کردار میں دراصل Lac Caninum کے اثرات تھے۔جس طرح ایک کتیا اپنے موسم میں رہتی ہے،وہی اس کی حالت تھی بس فرق یہ تھا کہ اس کا کوئی موسم نہیں تھا۔اس طرح کی جنس زدگی کو مسلم کی حدیث میں ''کالشاۃ العائرۃ'' سے تشبیہ دی گئی ہے یعنی ایسی بکری جو ضرورت کے وقت صرف چلاتی ہی نہیں بلکہ اگر ریوڑ میں ہوتو کئی بکروں کے درمیان رہتی ہے کبھی اس کے ساتھ کبھی اس کے ساتھ۔یہی اس کردار کی حرکتوں سے بھی واضح ہوتا ہے۔وہ ایک طرف جہاں جنس زدگی کا شکار تھی وہیں وہ عیاش بھی تھی، یہ عیاشی لامحدود نہیں بلکہ محدود تھی جہاں تک ممکن ہوسکتا تھا اس نے کبھی قدم پیچھے نہیں کھینچے بلکہ ہمیشہ اس نے قدم آگے بڑھانے میں یقین کیا۔

سعادت حسن منٹو نے اپنے اسی مضمون میں ستارہ کے بارے میں جو لکھا ایسا لگتا ہے کہ وہ میلہ گھومنی کے اس کردار کا تجزیہ کرر ہے ہوں۔دیکھئے:

ستارہ کے متعلق میں اس مضمون کے آغا میں کہہ چکا ہوں پوری تفصیل سے لکھتے ہوئے جھجکتا وہ عورت نہیں کئی عورتیں ہیں،اس نے اتنے جنسی سلسلے کئے ہیں کہ میں اس مختصر مضمون میں ان کا احاطہ نہیں کرسکتا۔

انگریزی میں ایسی عورت کو Nymfomanic کہتے ہیں۔یہ عورت کی ایک خاص قسم ہے جو ایک مرد کے علاوہ اور سیکڑوں سے تعلق قائم کرتی ہے۔(10)

ستارہ ایک کیس ہسٹری ہے اس پر نفسیات کے کسی ماہر ہی کو لکھنا چاہئے۔(11)

میں اس میں ستارہ کا کوئی قصور نہیں دیکھتا جو کچھ بھی اس سے سرزد ہوا سراسر اس کی جبلت کے باعث ہوا،قدرت نے اس کو اس طور سے بنایا ہیکہ وہ بادہ ہر جام بنی رہے گی،کوشش کے باوجود بھی اپنی فطرت کے خلاف نہیں جاسکتی۔(12)

ستارہ کے تعلقات ایک نہیں کئی مردوں کے ساتھ رہے وہ اپنے شوہر شوہر ڈیسائی کے علاوہ، الناصر، نذیر، پی این اروڑا، اور آصف سمیت کئی اور مردوں کے ساتھ وہ رہتی تھی۔

ستارہ اور میلہ گھومنی کی بی چنیا بیگم میں بہت حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ یہ کردار بھی Nymfomanic ہے۔ یہ ایک ایسی عورت ہے جو غیر معمولی حد سے زیادہ اور بے قابو جنسی خواہش رکھتی ہے۔ انگریزی میں اس کو Nymphomania کہا جاتا ہے۔ یہ جسمانی سے زیادہ نفسیاتی بیماری ہے۔ یہ کردار ناول امراؤ جان کے کردار "بی آبادی" سے ملتا جلتا ہے۔

جبلت کے حوالے سے شکیل الرحمن لکھتے ہیں:

جبلت ماہرین نفسیات کے یہاں انسان کے جسم کا وہ رجحان ہے جو کسی مخصوص مقصد کو بار بار حاصل کرنے کی ہمیشہ کوشش کرتا رہتا ہے۔ (13)

یہ کردار بار بار اپنے مقصد کے حصول کے لئے فیصلے بدلتا ہے اور مستقل وہ ایک کے پاس سے دورے کے پاس پہنچتا ہے، اس کے مزاج میں استقلال نہیں، اس کی زندگی کا سفر مستقل جاری رہتا ہے، اس میں قناعت نام کی چیز نہیں بلکہ اس کی نظر ہمیشہ متلاشی رہتی ہے اور جیسے ہی اس کو موقع ملتا ہے نئی تلاش کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس افسانے میں ایک ایسی عورت کی زندگی بیان کی گئی ہے جو نا آسودہ ہے اس کی یہ نا آسودگی صرف کھانے کپڑے اور مکان تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ یہ نا آسودگی جنس کی ہے، جو اس کو میلہ گھومنی بنا دیتی ہے، وہ افسانے میں میلے سے ہی آئی تھی اور اختتام پر دوبارہ میلہ ہی چلی گئی۔

افسانے میں تین سب سے اہم کردار ہیں، چنو منو اور میلہ گھومنی جس کا کوئی نام نہیں ہے بس ایک دو جگہ "بی چنیا بیگم" کہا گیا ہے لیکن یہ اصل نام نہیں ہے بلکہ مزاحیہ انداز میں دیا گیا نام ہے۔ باقی جتنے بھی کردار مثلاً میر صاحب، جولاہن اور مولوی صاحب وغیرہ ذیلی کردار ہیں جن کے توسط سے افسانہ آگے بڑھتا ہے۔ چنو منو دو بھائی تھے جو میر صاحب

کے یہاں کام کرنے والی جولاہن کے بیٹے تھے،ان کا باپ یوں تو کوئی نہیں تھا لیکن اصلا یہ چھوٹے میر صاحب کی ناجائز اولاد تھے جن کا انتقال ہو چکا تھا اور بڑے میر صاحب جولاہن کے ساتھ ہی ان دونوں کی بھی پرورش کر رہے تھے۔ جب دونوں جوان ہوئے تو ان کے لاابالی پن سے پورا محلہ پریشان ہو گیا، ہر طرف سے ان کی شکایتیں آنا شروع ہو گئیں جس سے میر صاحب پریشان ہو گئے،انہوں نے چنو کی تو شادی کر دی مگر منو کی نہیں ہوئی جب اس کی شکایتیں بڑھ گئیں تو ایک دن انہوں نے جولاہن کو بلا کر ان سے اس کی شکایت کی اور فکرمندی کا اظہار کیا،جس کی ذمہ داری جولاہن نے میر صاحب پر ہی ڈال دی،وہ سوچ میں تھے ہی کہ کسی لڑکی سے شادی کر دی جائے ان ہی دنوں ان کے گھر ایک عورت ملازمت کے لئے آ گئی،سیدانی نے جب اس کی شکل وصورت دیکھی تو ان کو پہلے ہی لگ کہ وہ ان کے گھر ملازمت کرنے والی عورت نہیں ہے، جب اس کے بارے میں معلومات کی تو پتہ چلا کہ وہ میلہ سے ایک درزی کے ساتھ آئی ہے اور اسی کے ساتھ رہ رہی ہے۔سیدانی نے اس کو اپنے گھر میں یہ کہہ کر رکھ لیا کہ گھر میں رہو دو چار دن میں کوئی انتظام کر دوں گی۔ یہ خبر جب میر صاحب کو ملی تو بہت دیر تک سوچا کئے اور آخر میں فیصلہ کیا کہ اس کی شادی منو سے کرا دی جائے اور انہوں نے ایسا ہی کیا بھی۔اہم سوال یہ بھی ہے کہ وہ عورت فوراً شادی کے لئے راضی کیسے ہو گئی؟ یہ عورت کون تھی؟ کیسی تھی اس بارے میں درست معلومات تو کسی کو نہیں تھی البتہ افسانہ نگار ایک غیر موسوم انسان ظریف کے حوالے سے اس کی اصل یوں بیان کرتا ہے:

راویان صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے،وہ بنجارن سے ٹھکرائن بنی،ٹھکرائن سے پٹھانی، پٹھانی سے کبڑن، کبڑن سے درزن،اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے''(14)

وہ سیدانی تو نہیں بن سکی لیکن میر صاحب نے اس کو اپنے قلمی پودے میں ضرور ٹانک دیا لیکن چونکہ اس کی فطرت میں ٹھہراؤ نہیں تھا اس لئے جب منو کی موت نشے کی وجہ سے ہو گئی تو پہلے اس نے رسم وراہ اس کے بھائی چنو سے بڑھائی اور اس کے ساتھ رہنے لگی، ماں نے نکاح کرنا چاہا تو مولوی صاحب نے حرام قرار دے دیا، تو اس کی ماں نے اس کا ہاتھ پکڑ کو چنو کے ہاتھ میں دے دیا اور بولی:

چل اے گھر چل! مانگ میں میرے سامنے سندور بھر دینا، وہ اب تیری بیوی ہے، میں خوش میرا خدا خوش۔ چنو نے ماں کا کہنا کیا، مانگ میں سندور کی چٹکی ڈال دیا۔ اور اپنے چاروں بچوں سمیت اسی گھر میں منتقل ہو آیا۔(15)

چنو کی کمر میں اچک پڑی تو درد سے بچنے کے لئے اس کو افیون دیا گیا، جس کے بعد اس کو اختلاج کے دورے پڑنے لگے اور سوکھی کھانسی آنے لگی۔ جب بجلی کے کوندے اور کڑا کے وجہ سے اختلاج نفس کا شکار منو باہر سے گھر کی طرف بھاگا اور چیخ کر بستر پر گرا اور اس کا ہر عضو پھڑ کنے لگا تو اس کی بیوی کس درد سے اس کی طرف دوڑی دیکھئے:

بیوی! ارے کیا ہو گیا لوگو! کہتی ہوئی دوڑی، چنو نے بایاں پہلو دونوں ہاتھوں سے دباتے ہوئے کہا:

اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا؟ اور ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گیا۔

چنو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوہ گاؤں کے ایک نوجوان کسان کے ساتھ کمبھ میلا گھومنے الٰہ آباد چلی گئی۔(16)

چنیا بیگم کی اس تلون مزاجی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کس قماش و فطرت کی عورت تھی۔ آنندی میں جہاں اجتماعی نفسیات کو پیش کیا گیا ہے اور جنس کے حوالے سے اس کی فطرت و جبلت کو بیان کیا گیا ہے، وہیں میلہ گھومنی میں ایک فرد کی نفسیات اور اس کی جبلت

کوموضوع بنایا گیا ہے، یہ دونوں افسانے مل کر سماج وفرد کے ذہن اور ان کے ان رویوں کی نشان دہی کرتے ہیں جن کا عام طور پر اظہار نہیں کیا جاتا بلکہ پردہ خفا میں رکھا جاتا ہے۔آنندی جہاں اجتماعی ناکامی کی طرف اشارے کرتا ہے وہیں میلہ گھومنی میر صاحب /طاقت وقوت کی ناکامی کا بین ثبوت ہے کیونکہ وہ بھی تو بی چنیا بیگم کی خواہش کی تکمیل کا سامان نہیں مہیا کر سکےاور بالآخر وہ ایک بار پھر اپنے سفر پر نکل ہی گئی۔دیکھنے میں تو یہ ایک سادہ سی کہانی ہےلیکن یہ اتنی سادہ بھی نہیں جتنی سمجھی جاتی ہے۔اگر غور کیا جائے تو علی عباس حسینی نے اپنی اس کہانی میں انسان کی فطرت وجبلت بیان کی ہے۔''جبل گردد جبلت نمی گردد'' کے مطابق فطرت اپنی اصل ہیئت میں ہمیشہ برقرار رہتی ہے،بس اتنا ہوسکتا ہے کہ کچھ دن کے لئے اس پر گرد جم جائے جائےلیکن وہ بدلتی نہیں ہے جیسے ہی موقع ملتا ہےاس کی اصلیت سامنے آجاتی ہے۔اس افسانے میں اسی کی طرف اشارے کئے گئے ہیں۔

مصادر مراجع:

(1) شکیل الرحمن۔ادب اور نفسیات۔اشاعت گھر پٹنہ۔1951۔صفحہ 53-54

(2) دیوندر اسر۔ادب اور نفسیات۔مکتبہ شاہراہ دہلی۔1963 صفحہ،49

(3) ایضاً۔صفحہ،49

(4) ایضاً۔صفحہ،36

(5) ایضاً۔صفحہ،36-37

(6) کلیات غلاب عباس۔صفحہ 225-226۔مرتبہ۔ندیم احمد۔سن 2016۔مطبع ۔رہروان ادب

(7) دیوندر اسر۔ادب اور نفسیات۔مکتبہ شاہراہ دہلی۔سن

اشاعت۔1963 صفحہ،13

(8)منٹو،سعادت حسن۔لاؤڈ سپیکر۔ساقی بک ڈپو۔اردو بازار دہلی 1987۔صفحہ 39

(9)ایضا۔صفحہ 41

(10)ایضا۔صفحہ۔42

(11)ایضا صفحہ 44

(12)ایضا،صفحہ 46

(13)ادب اور نفسیات۔شکیل الرحمن ۔اشاعت گھر پٹنہ۔سن

اشاعت 1951۔صفحہ 53

(14)میلہ گھومنی۔علی عباس حسینی۔مکتبہ اردو لاہور۔صفحہ 222-221

(15)ایضا۔صفحہ 226

(16)ایضا۔صفحہ 227

'جہان گم گشتہ'' کی بازیافت

ادب، سماج کو دیکھنے اور سمجھنے کا نہ صرف زاویہ ہے بلکہ ادب کے ذریعہ سماج میں بڑی بڑی تبدیلیاں بھی لائی جاسکتی ہیں۔ادب کی مختلف اصناف کے ذریعہ یہ کام لیا بھی جاتا رہا ہے۔ ہر دور میں اس کی ضرورت بھی رہی ہے، اسی کو ادب کا افادی پہلو کہا جاتا ہے۔ادب کا دوسرا پہلو اس کی جمالیات ہے، جس سے ہمارے ذوق کی تسکین ہوتی اور شعور میں بالیدگی آتی ہے۔بعض لکھنے والوں کے یہاں دونوں باتیں موجود ہوتی ہیں تو بعض کے یہاں ایک ہی ہوتی ہے۔ سلیم نگہت کا تعلق اول الذکر سے ہے کہ ان کے تخلیق کردہ ادب میں جہاں جمالیاتی پہلو نمایاں ہے وہیں افادی پہلو بھی اس میں نہاں ہے۔ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی بحث آج بھی وقتاً فوقتاً ہوتی رہتی ہے، اسے اب بند ہونا چاہئے ،کوئی بھی ادب آج کے دور میں زندگی کی سچائیوں سے آنکھیں نہیں موند سکتا ہے اور اگر ادب برائے ادب کے چکر میں پڑ کر کسی تخلیق کار نے ان سچائیوں سے آنکھیں چرائیں تو قاری اس کو ردی کی ٹوکری میں ڈال دے گا کیونکہ حظ اور تفریح طبع کے آج کے دور میں بہت سے سامان ہو چکے ہیں۔اکیسویں صدی کو فکشن کی صدی کہا جاتا ہے، بیسویں صدی میں اس کی پیشین گوئی بھی کر دی گئی تھی جو درست ثابت ہو رہی ہے۔فکشن لکھنے والوں کی ایک طویل قطار ہے، جو مسلسل لکھ رہے ہیں، ایسے میں اپنی جگہ مستحکم کرنا بہت بڑی بات ہے کیونکہ ذوق اور دلچسپی عام ہونے کی وجہ سے چیلنج بڑھ گیا ہے اور بڑھتے ہوئے چیلنج

کو نگہت سلیم نے نہ صرف قبول کیا بلکہ انہوں نے اپنی جگہ بھی مستحکم کر لی ہے۔افسانوں کا مجموعہ "جہان گم گشتہ" ان کے استحکام کا منھ بولتا ثبوت ہے۔

نگہت سلیم کے افسانے متعدد خصوصیات کے حامل ہیں۔فنی دسترس کی حامل یہ افسانہ نگار بہت باریک بینی سے افسانے لکھتی نہیں، بنتی ہے، وہ ادب کی تخلیق کے ذریعہ سماج کو سمجھ بھی رہی ہے اور اس کو سمجھا بھی رہی ہے۔ژرف نگاہی اس قدر کہ روایتوں کی دبیز تہوں میں دبے اور کراہتے ہوئے سماج کی نبض پر انگلی رکھ کر اس کا مرض تشخیص کر لیتی ہیں۔ہزار ترقیوں کے باوجود آج بھی وہ سماج جس کی کہانیاں نگہت سلیم نے لکھی ہیں بہت سی جکڑ بندیوں میں ہے۔سماجی اور مذہبی زنجیریں سب سے زیادہ مضبوط ہیں، ان زنجیروں کی جھنکار سے ہی لوگ خوف کھا جاتے ہیں تو وہ لوگ جو جکڑے ہوئے ہیں ان کا کیا عالم ہوگا؟ ان ہی لوگوں کی کہانیاں نگہت سلیم نے لکھی ہیں۔فن پر دسترس کی وجہ سے نہ تو کہانیاں آرکی ٹائپ ہیں اور نہ ان کے کردار آرکی ٹائپ ہیں بلکہ یہ دونوں بہت جینوئن ہیں، کثیر معانی اور کثیر جہات کے حامل ہیں۔در اصل سلیم نگہت کی کہانیاں داخل وخارج، جذبات ونفسیات اور شہر دیہات سب پر محیط ہیں۔ان کا تنوع ہی ان کی سب سے بڑی خوبصورتی ہے۔بزرگ تخلیق کاروں اور ناقدین کی ایک بڑی شکایت یہ رہی ہے کہ آج کے ادیب تخیل سے کام نہیں لیتے ہیں بلکہ وہ جو دیکھتے ہیں بس اسی کو بیان کر دیتے ہیں، اسی کو رپورٹنگ یا صحافت کہا جاتا ہے لیکن سلیم نگہت ایسی افسانہ نگار نہیں ہیں۔وہ تو تخیل سے اس قدر کام لیتی ہیں کہ ان کی سبھی کہانیوں پر تخیلاتی فضا عام ہو گئی ہے۔وہ ایک سطر بھی بغیر تخیل کے نہیں لکھتی ہیں۔واقعہ اور اس کے ساتھ چلنے والے تفکیری بیانیہ دونوں میں ان کا تخیل دیکھا جا سکتا ہے۔میں نے یہاں کہانی کی بنت کے حوالے سے دو باتیں کہی ہیں، پہلے ان کی وضاحت ضروری ہے۔اول نفس واقعہ، دوم اس کے ساتھ چلنے والا

تفکیری بیانیہ۔کیا کہانی میں یہ دو الگ الگ اجزا ہیں؟ بادی النظر میں ایسا نہیں ہے بلکہ دونوں مل کرایک کہانی کی صورت میں متشکل ہوتی ہیں۔تفکیری بیانیہ کی اصطلاح نے متن کے اس حصہ کے لئے وضع کی ہے جسے تخلیق کار مکالموں اور منظر نگاری کے وقت اس طرح تشکیل دیتا ہے جس سے اس کی فکر نمایاں ہوں کر قاری پر منکشف ہو جاتی ہے۔تفکیری بیانیہ ہی اس کہانی کی تفسیر وتعبیر ہے،یہی تخلیق کار کے افکار ونظریات کی تفہیم کا راستہ ہموار کرتا ہے۔اس کے ذریعہ تخلیق کار اپنے خیال اور فکر کو کہانی میں آمیز کرتا ہے۔تفکیری بیانیہ کی وضاحت دوسرے لفظوں میں یوں کی جاسکتی ہے۔متن کا وہ حصہ جس میں تخلیق کار کے افکار ونظریات رچے بسے ہوتے ہیں یا پھر جس کے ذریعہ تخلیق کا قاری کو فکری اور نظریاتی طور پر متاثر کرنا چاہتا ہے۔

صرف کہانی آج کے دور میں کوئی معنیٰ نہیں رکھتی ہے بلکہ اس کا تفکیری بیانیہ زیادہ اہم ہے۔مارکیز کی یہی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔وہ تفکیری بیانیہ کے ذریعہ اپنے نظریات کو عام کرتا ہے،مارکیز نے تفکیری بیانیہ کے توسط سے سیاست،حکومت اور زندگی سے متعلق اپنے نظریات کو قارئین تک پہنچایا ہے۔میں نے ان دونوں زاویوں پر گفتگو اس لئے کی ہے کیونکہ نگہت سلیم کے افسانے اور ان کی کہانیاں اسی خصوصیت کی حامل ہیں۔ان کی کہانیوں میں واقعہ کے ساتھ جو تفکیری بیانیہ چلتا ہے وہ بہت معنیٰ خیز ہے۔بات شروع ہوئی تھی تخیل سے اور چلی آئی تفکیری بیانیہ کی طرف،ہاں تو نگہت سلیم بغیر تخیل کے ایک قدم آگے نہیں بڑھتی ہیں،داخل ہو یا خارج ہر جگہ ان کا تخیل برابر کام کرتا ہے۔ایک بڑی خصو صیت ان کی جزئیات نگاری ہے۔ہر کہانی کے ہر موومنٹ پر ان کی یہ خصوصیت دیکھنے کو ملتی ہے ۔اہم بات تو یہ ہے کہ میری دانست کے مطابق جزئیات نگاری داخل (Interior) سے متعلق ہے جبکہ منظر نگاری خارج (Exterior) سے تعلق رکھتا ہے مگر نگہت

سلیم نے اس کلیہ کو توڑتے ہوئے خارج میں بھی جزئیات نگاری سے کام لیا ہے۔ایسا نہیں ہے کہ انہوں نے منظر نگاری کے حصہ کو کم کر دیا ہو بلکہ انہوں نے" فضائے برشگال" جیسی تعبیر کے ساتھ اس کا بھی حق ادا کیا ہے۔

فطرت کے ساتھ ان کا گہرا تعلق اور لگاؤ ان کی کہانیوں سے عیاں ہے۔وہ دروازہ بند کر کے ضرور لکھتی ہیں مگر ان کی روح اس وقت بھی فضائے برشگال میں ہی ٹہلتی رہتی ہے۔فطرت سے اس قدر لگاؤ میں نے کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں نہیں دیکھا ۔ہر کہانی میں ان کا یہ لگاؤ ابرز طور پر عیاں ہے۔''جشن مرگ'' اس کا نقطہ عروج ہے۔نگہت سلیم کا متن نہایت دبیز اور تہہ دار ہے،اسلوب اور معنیٰ دونوں سطحوں پر یہ دبازت پائی جاتی ہے۔قاری جب افسانوی مجموعہ" جہان گم گشتہ" کی قرات شروع کرتا ہے تو اس کو ابتدا سے ہی اندازہ ہونے لگتا ہے کہ وہ کچھ الگ قسم کے اسلوب میں ایسے متن کی قرات کر رہا ہے جو تھوڑا نا مانوس یا پھر گھن گرج والا ہے۔متن کی عمومی فضا بوجھل ہے مگر یہ ان کی خصوصیت ہے۔ان کا یہی کرافٹ ان کے افسانوں کو دوسرے افسانوں سے ممیز کرتا ہے۔کہانیاں سماج کی ضرور ہیں مگر اسلوب ان کا اس سماج کا نہیں ہے البتہ لفظیات کی سطح پر سماجی لفظیات کا خوب استعمال کیا ہے مگر یہاں بھی انہوں نے فن کاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس کو متن میں اس طرح کھپایا ہے کہ قاری سوچتا رہ جاتا ہے کہ اس قدر عام لفظیات کے استعمال کے باوجود افسانہ نگار کا اسلوب عام کیسے نہیں رہا؟

کوئی بھی کہانی کار کہانیاں اسی سماج سے اٹھاتا ہے مگر ہر کہانی کار اس کی بنت میں جس فنکاری کا مظاہرہ کرتا ہے وہی اس کو عام یا خاص بنا دیتا ہے۔سلیم نگہت نے بھی کہانیاں اسی سماج سے اٹھائی ہیں،جس میں انہوں نے آنکھیں کھولیں لیکن اپنے آرٹ و کرافٹ کے ذریعہ ان کو خاص بنا دیا ہے۔بعض کہانیاں زمان و مکان سے ماورا ہیں اور ان

کی یہی ماورائیت ان کہانیوں کی خصوصیت بن جاتی ہے۔سپاٹ بیانیہ کہانی میں کوئی ندرت نہیں لاسکتا ہے،اسی لئے نگہت سلیم سپاٹ بیانیہ کے بجائے کہانیوں کوموڑ درموڑ دیتی ہیں۔شیدی غلاموں کی کہانی کا تعلق ایک طرف جہاں پاکستان سے ہے تو وہیں اس کا تعلق افریقی غلاموں اور عربی شیخوں سے بھی ہے۔اس کہانی میں زمان ومکان سب مدغم ہو گئے ہیں۔اسی طرح "آسماں نے بچھار کھا تھا دام" بھی زمان ومکان سے ماورا کہانی ہے۔زمان ومکان سے ماورا کہانی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ ان کا دائرہ اور دورانیہ محدود نہیں ہوتا ہے، قاری کسی طرح کی جکڑ بندی محسوس نہیں کرتا بلکہ وہ بالکل کھلی فضا کی کہانی ہوتی ہے اور سریت ان کا طرہ امتیاز ہوتا ہے یہ سریت ابن صفی والی نہیں ہوتی بلکہ یہ زمان ومکان کی سریت ہوتی ہے،ان کہانیوں کا محور پوری کائنات ہوتا ہے۔آپ جب ان دونوں کہانیوں کی قرات کریں تب اندازہ ہوگا۔

ہر دور میں ادب کسی نہ کسی تحریک سے وابستہ رہا ہے اس کی یہ وابستگی دو سطحوں پر ہوتی ہے۔پہلی سطح ڈھنڈھورچی کی ہوتی ہے جبکہ دوسری سطح بین السطور ہوتی ہے جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ان دونوں کی سب سے اچھی مثالیں علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک ہیں۔علی گڑھ تحریک جہاں بین السطور کی تحریک تھی جس کے اثرات آج بھی ادب میں موجود ہیں، وہیں ترقی پسند تحریک کا تعلق بوق اور پروپیگنڈا سے رہا ہے جو اپنی اہمیت کھو چکی ہے۔سلیم نگہت کے افسانوں میں اکیسویں صدی کی سب سے مشہور تحریک تانیثیت کے اثرات بین السطور دیکھے جا سکتے ہیں۔آپ ان کی کہانی محبت اور طاعون دیکھ لیں یا ماہ بے سایہ یا پھر کوئلہ بھئی نہ راکھ اور زنگاری،ان سبھی کہانیوں میں تہہ متن تانیثیت نظر آئے گی،اسی طرح آسیب مبرم یوں تو تھرڈ جینڈر اور سماج کے رویوں پر تخلیق کیا گیا ناولٹ ہے مگر یہاں بھی یہ فکر بہت ابرز طور پر دکھائی دیتی ہے۔اہم بات یہ ہے کہ سلیم نگہت کا ادب

کسی پروپیگنڈے کا شکار نہیں ہے بلکہ اس میں وہ درد نہاں ہے جس سے خواتین نبرد آزما ہیں۔سماج کی تمام تر ترقیوں اور جدتوں کو قبول کر لینے کے باوجود ان کے صنفی طور پر ملنے والے درد میں آج بھی کوئی کمی نہیں آئی ہے جس کو سلیم نگہت نے تخیل کا بھر پور سہارا لیتے ہوئے لفظوں کا پیرہن دیا ہے۔یہی درد لفظ بن کر قاری کے کی نگاہوں کے سامنے چمکتے ہیں۔

سلیم نگہت کا تعلق پاکستان سے ہے جہاں کا سماج آج بھی ہزار جکڑ بندیوں میں ہے ۔آزاد حکومت اور کھلی فضا کے باوجود وہ سماج روایتی جکڑ بندیوں،مولویوں اور عاملوں کے دام میں پھنس کر بنیادی حقوق سے بھی محروم ہے،سماجی فیصلے آج بھی اس پر تھوپے جاتے ہیں،مجرم کو سزا دینے کے بجائے اسی کو سماج سے کاٹ کر رکھ دیا جاتا ہے جو مظلوم ہے۔سلیم نگہت کا افسانہ "زنگاری" اس کی واضح مثال ہے۔جہاں کرتا کوئی ہے اور بھرتا کوئی ہے۔سلیم نگہت کی کہانیوں کی تفہیم کسی ایک زاویئے سے نہیں کی جاسکتی ہے،ان کی کہانیوں میں کئی زاویئے ہوتے ہیں،بعض کی طرف اشارے ہوتے تو بعض سے متعلق وہ کھل کر بات کرتی ہیں۔"کوئلہ بھئی نہ راکھ"اور" آسماں نے بچھا رکھا تھا دام" جیسی کہانیوں کا تعلق اسی قبیل سے ہے۔جشن مرگ بھی ایک ایسی کہانی ہے جو کئی زاویئے رکھتی ہے۔ناولٹ آسیب مبرم اور حلقہ میری زنجیر کا تعلق بھی اسی سے ہے،جس کی تفہیم کی کئی جہات ہیں،جن کے ابعاد کو گرفت میں لائے بغیر کہانیوں کی تفہیم مشکل ہے۔سلیم نگہت کے چھوٹے چھوٹے جملے بھی بڑی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ وہ اس طرح کے جملوں سے سے زمانے کی سفاکی کو بیان کرنے کا کام لیتی ہیں:لکھو.....کہ.....مقدر انسان کے خلاف کی گئی سازش کا نام ہے۔اس جملے کی کاٹ دیکھئے اور اس میں نہاں درد کو محسوس کیجئے۔اس طرح کے ہزاروں جملے ان کی کہانیوں میں بکھرے پڑے ہیں بعض مکالموں کی صورت میں

قاری کے سامنے آتے ہیں تو بعض بیانیہ کی شکل لے کر قاری کو دعوت غور فکر دیتے ہیں۔

نگہت سلیم کے افسانوی مجموعہ "جہان گم گشتہ" کی ابتدا "جشن مرگ" سے ہوتی ہے ۔وہ پہلی ہی کہانی میں اپنی پوری چھاپ چھوڑنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ یوں تو یہ کہانی زمان و مکان سے ماورا لگتی ہے لیکن اس کا بین السطور یہ واضح کرتا ہے کہ اس کہانی کا دورانیہ پوسٹ کولونیل ہے،اس کی شروعات اس وقت سے ہوتی ہے جب شہر کاری کا دور دنیا میں شروع ہو چکا تھا۔ یعنی یہ ہمارے جدید دور کے ابتدا کی کہانی ہے جب لوگ دیہی علاقوں کو چھوڑ کر متمدن اور آسائش بھری زندگی کی تلاش میں شہروں کا رخ کر رہے تھے مگر اب حالات مختلف ہو گئے ہیں۔ اچھی اور صحت مند آب و ہوا کے لئے اب شہروں کے بجائے کھلی فضا یعنی دیہی علاقوں کا رخ کیا جانے لگا ہے۔ شہر کاری میں انسان نے کھویا بہت ،پایا بہت کم ،لیکن کھونے کا احساس سبھی لوگوں کو نہیں ہے یہ ان لوگوں کے لئے ہے جن کے پاس احساس ہے اور احساس زیاں بھی رکھتے ہیں۔ شہروں کی طرف رخ کرنے والوں کے بزرگوں کو اس بات کا احساس تھا کہ وہ اگر اسے چھوڑ کر گئے تو صرف اپنی سرزمین ہی نہیں چھوڑیں گے بلکہ وہ ورثہ بھی چھوٹ جائے گا جسے صدیوں سے وہ گلے لگاتے آرہے ہیں، جو ہر دکھ میں ان کے زخم پر مرہم کا کام کرتا ہے اور سکھ میں خوشیوں کو دوبالا کر دیتا ہے۔ دیکھئے:

"میں چاہتا تھا کہ میں جہاں گرد بنوں اور قدرت کا تماشا دیکھوں لیکن ایسا نہ ہو سکا ،میں چاہتا تھا کہ ہم سب مل کے اپنے گاؤں میں زندگی گذاریں لیکن تمہارے باپ نے کہا۔ یہ غیر متمدن علاقہ ہے۔ میں نے کہا تمدن کا تعلق زمین سے نہیں انسانوں سے ہے۔ اگر ہم چاہیں تو........ لیکن تمہارا باپ امکانات کو حقیقت میں ڈھالنے کی سعی کرنا نہیں چاہتا تھا۔ اس لئے آرام دہ زندگی کی خاطر ہم نے بڑے شہر کا رخ کیا جہاں ہماری روحیں سارنگ سے طبلہ بن گئیں ہم اس شور میں کب ایک دوسرے سے جدا ہوئے ہمیں

پتہ نہ چلا۔ میں چاہتا ہوں تم مجھے ڈھونڈ ھ لو۔(1)

مندرجہ بالا پیراگراف میں کئی قضیے ہیں،شہروں کی طرف سفر،سارنگی سے طبلہ بن جانا،زیاں کا احساس،بازیافت کے لئے ماوئی کی طرف مراجعت اور تلاش کی کوشش کی خواہش۔صرف اس پیراگراف کے توسط سے اگر ہم اپنے زمانے کو سمجھنے کی کوشش کریں اور اس آئینہ میں سماج کو دیکھیں تو بہت کچھ مل سکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی کہانی کا اختتام بہت بھیانک ہے۔جب کوئی اپنی جڑوں کو کاٹ دیتا ہے اور پھر دوبارہ ان میں زندگی کی تلاش نہیں کرتا تو وہ بریدہ جڑ سوکھ کر مٹی میں مل جاتی ہے۔کہانی کا کردار "میں" جب طلسم آباد پہنچتا ہے اور وہاں کا جو منظر وہ دیکھتا ہے وہی منظر اسے دیکھنا تھا خواہ زلزلہ کے توسط سے دیکھتا یا پھر کہانی کار کوئی اور وسیلہ پیدا کرتا لیکن منظر تو یہی ہونا تھا کہ اب سب کچھ ملیا میٹ ہو چکا ہے،اب یہاں اس کے پانے کو کچھ بھی نہیں بچا ہے۔دنیا سے سب کچھ محو ہو جاتا ہے ہاں دو چیزیں باقی رہتی ہیں ایک لکھے ہوئے حروف اور دوسرے کسی سے کئی گئی محبت ونفرت کے جذبے،اس کہانی میں بھی یہی دو چیزیں بچتی ہیں۔دادا دنیا سے تو چلے گئے لیکن انہوں نے اپنے پوتے سے جو محبت کی اور اس کے لئے جو حروف لکھے،وہ باقی تھے جن کے سہارے وہ اپنی زندگی میں روشنی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ترقی کی چاہ میں انسان کس قدر اپنوں سے دور ہوتا چلا جاتا ہے کہ اس کے پاس اب وقت ہی نہیں رہا،وہ دولت ان پر لٹا سکتا ہے مگر وقت نہیں دے سکتا،ترقی کے بدلے انسان کو رشتوں کو بھینٹ چڑھانا پڑا ہے:

میں اپنے تخت خواب پر آ گیا،اور پچھتاؤں کی گرہیں کھول رہا تھا،گزرے برسوں میں،میں نے ان کی رسمی سی خیریت دریافت کی تھی اور بھول گیا تھا کہ انسانی زندگی میں مہلت کم سے کم ہوتی ہے۔(2)

یہاں "انسانی زندگی" کا استعمال کرکے افسانہ نگار نے اس افسانے کے کینوس کو مزید

وسیع کر دیا ہے۔ کردار "میں" کا یہ بیان اب صرف اس کی اپنی ذات تک محدود نہیں رہا بلکہ اس میں پوری نوع انسانی شامل ہو گئی، اس طرح چھوٹے چھوٹے جملے افسانوی کینوس میں وسعت کا بھی وسیلہ بنتے ہیں۔ سلیم نگہت کی یہی ژرف نگاہی اور چھوٹے کینوس کو بڑے کینوس میں تبدیل کرنے کا فن ان کو دوسروں سے ممتاز کرتا ہے۔ وہ جب کہانیاں لکھتی ہیں تو وہ کسی حصار میں قید نہیں رہتی ہیں یہاں تک کہ کہانی کے پلاٹ میں بھی خود کو مقید نہیں کرتی ہیں بلکہ وہ کہانی کے پلاٹ میں وسعت کو ترجیح دیتی ہیں۔ اس طرح جہاں ان کی کہانی کا کینوس بڑھتا ہے، وہیں دوسری طرف فنی طور پر پلاٹ میں وسعت کے امکانات بھی روشن ہوتے ہیں کہ کس طرح اس میں توسیع کی جا سکتی ہے۔ نیر مسعود کو میجکل ریئلزم کا افسانہ نگار قرار دیا جاتا ہے جس نے کہانی کے پلاٹ کو منہدم کر کے رکھ دیا۔ قاری جب نگہت سلیم کے افسانوں کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ بھی اسی وصف سے متصف دکھائی دیتی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی متنی دبازت کی سطح پر وہ راجندر سنگھ بیدی سے زیادہ قریب ہیں البتہ افسانہ کی ہیئت کی سطح پر وہ نیر مسعود سے قریب ہیں۔ ایک مثال سے اندازہ لگائیے:

"جس نوجوان کو سب نے چھوڑ دیا تھا وہ جنگل میں تنہا بیٹھا تھا، اس کا دکھ اس کے دوست تارے سے دیکھا نہ گیا اور وہ ٹوٹ کے جشن بھری وادی پر گر پڑا، چشم زدن میں ڈھول باجوں کی آواز ختم ہو گئی، پھر وہ رکا، اس نے میری اپنائیت کی تصدیق چاہنے کے لئے مجھے پھر غور سے دیکھا اور رازداری سے بولا "تم بھی تاروں سے دوستی کر لو، وہ انسانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔

اس پیراگراف کی فنتاسی، افسانے کی ہیئت اور اس کے پلاٹ کے انہدام کے لئے کافی ہے۔ اس طرح سلیم نگہت ایک میجکل ریئلزم افسانہ نگار کے طور پر ابھر کر سامنے آئی ہیں۔ یہ واحد افسانہ نہیں ہے جس میں انہوں نے اس طرح اپنی فنکاری کا مظاہرہ کیا ہو بلکہ

ان کی ساری کہانیوں میں یہ کرافٹ موجود ہے۔

اسی موضوع سے ملتی جلتی سلیم نگہت کی دوسری کہانی "ماہ بے سایہ" ہے۔ یہ دنیا میں سماجی و خاندانی ڈھانچہ میں شکست و ریخت کی کہانی ہے جس میں ترقی کے لئے اولاد گھر سے باہر بیرون ملک چلی جاتی ہیں۔ بیٹے اور بیٹیاں سب اپنی ترقیات میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ ایک بے سہارا ماں کا کسی کو خیال ہی نہیں رہ جاتا۔ وہ بچوں کو فون کرتی ہے تو بس چند منٹ کی گفتگو کے بعد رابطہ منقطع ہو جاتا ہے، پھر اس وقت تک کوئی اس کی خبر نہیں لیتا ہے جب تک وہ خود ان سے رابطہ نہیں کرتی ہے مگر دھیرے دھیرے اس دکھیاری ماں کے رابطے کے باوجود کوئی اس سے سیدھے منہ بات نہیں کرتا، ہر ایک کے پاس مصروفیت کا بہانہ رہتا ہے۔ آخر ایک دن ماں اپنی خادمہ سے کہہ ہی دیتی ہے۔

"بی بی اپنے گھر میں اتنی خوش ہیں کہ لمبی لمبی باتوں کے بعد بس ایک آدھ جملے میں ماں کا حال پوچھ کے فون بند کر دیتی ہیں۔ پھر ایک دن فون کٹ گیا اور یہ سلسلہ بھی ختم ہوا۔"(3)

یہ کہانی صرف بڑی لڑکی کی نہیں ہے اور نہ ہی صرف اس کا رونا ہے، دوسرے بھی اسی ڈگر پر تھے۔ کہانی کا کردار "میں" جولڑ کی ہے، وہ اپنے بھائیوں کا حال کچھ اس طرح بتاتی ہے:

"وہ دونوں کینیڈا۔۔ کبھی یورپ اور نہ جانے کہاں سفر میں رہتے ہیں، انہیں اپنے کاروبار اور غیر ملکی بیویوں سے فرصت ہی نہیں۔

اگلے صفحہ پر کچھ یوں بیان دیتی ہے: اور میرے بھائی۔۔۔۔ان کی بے حسی دیکھ کر لگتا ہی نہیں کہ وہ میری ماں کی اولاد ہیں، ماں نے انہیں ہم سے زیادہ چاہا تھا۔"(4)

اپنی اولاد کی بے اعتنائی کا شکار ایک عورت جب فون کر کے اور خط لکھ لکھ کر تھک جاتی ہے تو وہ نہایت دردناک اور اذیت سے بھرا فیصلہ کرتی ہے۔ وہ خط لکھ لکھ کر ایک ڈبے میں

ڈال دیتی ہے جس کے لئے وہ "مردہ خط" کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔ یہ اصطلاح اتنی سفاک ہے کہ نظروں کے سامنے آتے ہی بدن میں جھرجھری پیدا ہوجاتی ہے اور رونگٹے کھڑے ہوجاتے ہیں۔ اس روحانی اذیت کا تصور کریں جسے تخلیق کار نے سہا اور اس کرب کے ساتھ یہ افسانہ تخلیق کیا۔ کردار میں جب واپس آتی ہے تو اس کو اس بات کا ادراک ہوجاتا ہے کہ وہ بہت بڑی غلطی کر چکی ہے۔ اس کردار "میں" کا بیان دیکھئے:

''مجھے اقرار ہے کہ میری محبت میں قوت نہیں تھی، میں شعور ذات کی خاطر ترقی یافتہ ملکوں میں رہ رہی تھی، میں کہ جسکے نزدیک توسیع ذات ہی حاصل حیات تھا، میں خود پر جدید افق کے دروازے کھلے دیکھنا چاہتی تھی لیکن مواصلات کا پہلا دروازہ جس سے پہلی بار میں نے جھانکنا سیکھا تھا، اسے بھلا دیا تھا۔''(5)

سلیم نگہت صرف ایک افسانہ نگار ہی نہیں ہیں وہ نہایت سفاک افسانہ نگار بھی ہیں ،ان کے سبھی افسانوں میں سفاکیت موجود ہے، خواہ وہ ماہ بے سایہ ہو، یا پھر کوئلہ بھئی نہ راکھ اور ناولٹ آسیب مبرم۔ ان سب میں انہوں نے سفاک حقیقت نگاری سے کام لیا ہے۔

"کوئلہ بھئی نہ راکھ" میں افسانہ نگار نے سماج کی پرتیں تہہ در تہہ کھولی ہیں۔ ایک طرف جہاں تعویذ دینے والے مولوی صاحب ہیں، تو دوسری طرف وہ اندھا سماج بھی ہے جو عقیدت کے کھیل میں نہ صرف برابر کا شریک ہے بلکہ وہ مجبور بھی کرتا ہے کہ یہ سلسلہ چلتا رہے کسی صورت میں رکنے نہ پائے۔ مہمان کی صورت میں پورا سچ دکھا کر آدھا راستہ بتانے والا کردار بھی ہے اور عفیفہ کی طرح باغی لڑکی بھی جنم لے چکی ہے اور صابرہ کی طرح قسمت کی ماری لڑکی جو اپنا مقدر نہ درست کر سکی وہ دوسروں کا مقدر سنوارنے بھی بیٹھ جاتی ہے اور ایک ایسی بھی لڑکی ہے جو باپ کا کہا مان کر اپنی زندگی تج دیتی ہے۔ اس افسانے میں سماج کے سبھی کردار موجود ہیں لیکن عفیفہ کی شکل میں جو کردار ہے وہی حاصل افسانہ ہے۔ وہ اس بات کا

غماز ہے کہ مولوی کریم الدین کی حقیقی موت ہو چکی ہے اور عفیفہ کی نمود زندگی کی پوری تابانی کے ساتھ ہو چکی ہے، اب اس کو کوئی دیواروں میں محصور کر کے نہیں رکھ سکتا ہے۔

مکالموں کی صورت میں افسانہ نگار نے راز حیات بھی خوب بتائے ہیں۔

"زندگی کو زندگی کے طور پر گذاریئے، کبھی کبھی حالات اتنے برے نہیں ہوتے جتنے نظر آتے ہیں، گھپ اندھیرے میں کوئی نہ کوئی کرن ہوتی ہے۔"(6)

عفیفہ کو یہی کرن مولوی کریم الدین کے خادم کی شکل میں دکھائی دے گیا تھا اور اس نے اپنی زندگی کا فیصلہ یہ کہتے ہوئے کر لیا کہ میں زندگی کو زندگی کی طرح بسر کرنا چاہتی ہوں۔

اس نے حالات کا یہی سوچ کر مقابلہ کیا کہ اگر مات ہو گئی تو کم سے کم یہ ملال تو نہیں ہوگا کہ ڈوبتے وقت ہاتھ پاؤں نہیں مارے تھے اور وہ اپنے اس امتحان میں کامیاب بھی ہو گئی۔ یہاں ناکام وہی شخص ہوا جو دوسروں کی سنوارنے کے چکر میں خود کو تباہ و برباد کرتا رہا ،اس میں مولوی کریم الدین سر فہرست ہیں اور ان کی بیٹی صابرہ کو بھی اسی زمرے میں رکھا جاسکتا ہے حالانکہ اس کے سامنے جو حالات تھے اس میں وہ مجبور تھی لیکن اگر ہاتھ پیر مارتی تو ایسا نہیں تھا کہ اسے کچھ نہیں ملتا۔ دراصل یہ وہ کردار ہے جو سماج کی عکاسی کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ ابھی ہمارا معاشرہ اسی نہج پر ہے جس پر چل رہا تھا۔ تبھی تو بے فیض چشمہ کے نام بھوک کی ماری صالحہ نے دروازے کا کنڈا کھول دیا اور دوسروں کا درماں بن گئی۔

"محبت اور طاعون" آج کے دور کی کہانی ہے۔ جس میں روح کے بجائے مادے کو اہمیت حاصل ہے اور اسی پر ارتکاز ہے۔ ایک طرف چوہے ہیں جو سماج اور پوری دنیا کو چہار جانب سے کتر رہے ہیں، اس کترنے میں ایک سب سے اچھی بات یہ ہے کہ وہ اس کو کھا بھی نہیں رہے ہیں بلکہ اس کو کسی کے استعمال کے لائق ہی نہیں چھوڑ رہے ہیں۔ علامتی انداز میں نگہت سلیم نے بہت خوبصورتی سے اپنا مافی الضمیر ادا کر دیا ہے۔ انہوں نے تاریخ کے حوالے سے

بھی بڑی کارآمد باتیں کی ہیں کہ حکیم حاذق کو معلوم ہے کہ تاریخیں مستند نہیں ہوتی ہیں بلکہ ہر قوم کا مؤرخ اس کو اپنے نکتہ نگاہ اور مفاد کے پیش نظر تحریر کرتا ہے۔

اس کہانی میں بھی عموم اور خصوص ایک ساتھ نمایاں ہیں۔ یہ کہانی یوں تو ایک لڑکی شہر بانو اور ڈاکٹر تیمور کی ہے مگر اس کے پس پردہ اور بھی بہت کچھ ہے مثلاً جب چوہے تاریخ کی کتابیں کتر دیتے ہیں اور لڑکی اپنے والد سے اس کی شکایت کرتی ہے تو ان دونوں کی گفتگو اور مکالموں کے دوران کہانی کا چھوٹا کینوس کسی غبارے کی طرح پھولتا ہوا نظر آتا ہے۔ والد بیٹی کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

''ان کے مؤرخوں کا ایک گروہ تاریخ کو روشن خیالی کی طرف لے جانے کی کوشش کر رہا ہے جب کہ دوسرا انتہا پسندی کی طرف گھسیٹ رہا ہے

اور بابا ہم؟ شہر بانوں نے آنسو پونچھتے ہوئے کہا

ہم! وہ پھر ہنسے

ہم تو راہ گم کردہ ہیں، ہماری تاریخ کے کئی صفحے گم گشتہ اور بریدہ۔۔۔۔۔۔

انہوں نے ہاتھ پکڑ کر بیٹی کو اٹھایا اور خود دیوان خانے کی طرف جانے لگے جہاں ان کے شاگرد منتظر تھے۔

بابا کیا ہم تاریخ کے بغیر ہیں؟ شہر بانوں نے ڈوبتے لہجے میں پوچھا

نہیں وہ جاتے جاتے رکے اور بولے اس کے شعور کے بغیر ہیں۔ البتہ تاریخ کے بغیر وہ ہے جسے سب سلام کرنے پر مجبور ہیں۔''(7)

مندرجہ بالا اقتباس کہانی کے کینوس اور اس کے پلاٹ کو کہاں سے کہاں لے کر پہنچ گیا۔ طاعون اور محبت کی کہانی جس میں تاریخ، انسانیت اور محبت سب ایک ساتھ طاعون زدہ نظر آنے لگتے ہیں۔ یہی تو میجکلزم ہے اور اسی کو تو پلاٹ کا انہدام بھی کہا جائے

گا۔ نگہت سلیم بہت دھیرے دھیرے اور ٹھہر ٹھہر کر اپنے کینوس کو وسعت دیتی ہیں، وہ ایک دم سے غبارے کی طرح کینوس کو نہیں پھلا دیتی ہیں لیکن جب آپ اس کے کینوس کو عمومی طور پر دیکھیں گے تو بہت دور سے ہی نظر آجائے گا کہ اس کا کینوس نہایت وسیع ہے۔

یہ اس دور کی کہانی ہے جس میں ہم جی رہے ہیں اور ہر شخص مادہ پرست ہو گیا ہے، کسی کو کسی کی روح اور اس کے کرب سے لینا دینا نہیں ہے، ہر ایک زمانے کا نہ صرف پروردہ ہے بلکہ اسی کی ہوا میں بہنے میں کامیابی بھی تصور کرتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ شاہ بانو اور ڈاکٹر تیمور دونوں ایک ہی قماش کے ہیں اور ہوں بھی کیوں نہ؟ ایک ہی سماج میں آنکھیں کھولی ہیں، پرورش ہوئی ہے، دونوں کو ایک ہی ہوا لگی ہے اس لئے آخری وقت پر جب تیمور اپنا فیصلہ بدل لیتا ہے تو اس کی اطلاع اگرچہ شہر بانو کو نہیں دیتا مگر حالات اور ہوا کے رخ سے اس کو نہ صرف اندازہ ہو جاتا ہے بلکہ اس کو محسوس ہوتا ہے کہ اس میں اب اس کی دلچسپی باقی نہیں رہی کیونکہ دوسری دلچسپ چیزیں تو اس کے خیال میں در آئی تھیں اور وہ بھی اپنا فیصلہ بدل کر اپنا قبلہ و کعبہ تبدیل کر دیتی ہے۔ یہ اس سماج کی عکاسی ہے جس کا دل مردہ ہو چکا ہے اور آنکھیں گھوم گھوم کر چاروں طرف دیکھ رہی ہیں۔

"آسماں نے بچھا رکھا تھا دام" سلیم نگہت کی ایک ایسی کہانی ہے جو دنیا میں پھیلے عدم مساوات اور دولت کے ارتکاز کو موضوع بناتی ہے۔ اس موضوع پر ترقی پسند دور میں بڑی عمدہ عمدہ کہانیاں لکھی گئیں لیکن جو فنتاسی اس کہانی میں ہے وہ دوسروں کے یہاں ناپید ہے۔ اسی طرح متن کی دبازت اور معنیٰ کی تہہ در تہہ جو نگہت سلیم کی کہانی میں ہے اس سے ترقی پسندی کہانیاں خالی ہیں۔

"لکھو۔۔۔ کہ۔۔۔ مقدر۔۔۔ انسان کے خلاف کی گئی سازش کا نام ہے۔" اس کہانی میں نگہت سلیم نے اسی سازش سے پردہ اٹھایا ہے۔ وجود کی تلاش میں سرگرداں اور

ناتمام ومجروح تمناؤں کے مارے دولوگوں کی اس کہانی میں تیسرا شخص بھی ان ہی کا روپ دھار کر سامنے آتا ہے اور پھر دو مرکزی کرداروں کے ساتھ تیسرا ثانوی کردار پرانی کتابوں کی دکان کا مالک بھی اسی لائن میں کھڑا ہو جاتا ہے جس میں کاکو اور شاہ عالم پہلے سے کھڑے تھے۔اس کہانی میں بھی نگہت سلیم نے سفاکیت اور میجکل حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے پلاٹ کی سرحدوں کو توڑ کر رکھ دیا ہے۔

"کاکو بہت دیر سے ان سایوں کو دیکھ رہا تھا اور شاہ عالم اسے کتاب کا لکھا جانے والا دوسرا حصہ پڑھ کے سنا رہا تھا، جس میں روحوں کا ایک اجتماع خدا کے سامنے مقدرات کے نظام کو بدلنے کی تحریک پیش کرتا ہے اور مقدر کے نام پر ملنے والی محرومیوں کا جواز مانگنے کی جسارت کرتا ہے۔اچانک شاہ عالم پڑھتے پڑھتے خاموش ہو گیا، اسے محسوس ہوا جیسے کاکو کی نگاہیں اجنبی سمت میں مرکوز ہیں، اچانک ہی اس کا چہرہ چمک اٹھتا جلد ہی ڈوبتی لو کی طرح مدھم ہو جاتا۔یوں لگتا جیسے وہ کوئی کھیل دیکھ رہا ہے۔پھر بے اختیار وہ بول اٹھا۔معلوم اور نامعلوم کے درمیان اسے طے کرو میرے عزیز۔۔۔تاکہ راز سربستہ پاسکو۔(8)

مندرجہ بالا اقتباس میں فنتاسی نمایاں ہے جس کے ذریعہ افسانہ نگار قاری کو اپنے سحر میں لے لیتا ہے، وہ اسی فنتاسی کے ذریعہ پلاٹ کا انہدام کرتے ہوئے خدا سے مقدرات کی محرومی کا حساب بھی مانگنے لگتا ہے۔افسانہ نگار میں کہانی سے کھیلنے اور اس کو ہنر مندی کے ساتھ قاری کے سامنے پیش کرنے کا فن ہے، جس سے وہ ہر موقع پر کام لیتی ہیں ۔یہ جو کہانی میں اجنبی سمت کی سریت ہے، یہی اجنبیت نگہت سلیم کی کہانی کو اعلیٰ وارفع بنا دیتی ہے کیونکہ اسی کے سہارے وہ بہت تیزی سے آگے بڑھتی ہیں اور زمانے کی سچائیوں کو بیان کرتی ہیں۔انہوں نے بڑی جرات اور بے باکی کے ساتھ نیکی پر سوالیہ نشان لگایا ہے ۔میری دانست میں وہ پہلی ایسی افسانہ نگار ہیں جنہوں نے خیر میں شر کے اس اساسی پہلو کو

نمایا کیا ہے جس کے زیر اثر یہ خیر پیدا ہوا لیکن اس خیر میں اس کا شری پہلو اب بھی نہاں ہے۔کردار کا کو جو ایک مجذوب کی شکل اختیار کر چکا ہے،اس نے شاہ عالم سے کہا تھا:محروم لوگوں نے نیکی کو ابدی رنگ میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔کون کہہ سکتا ہے کہ یہ ابدی رنگ انسان کی محرومی سے بنے ہوں۔(9)

مندرجہ بالا پیرا گراف کا آخری جملہ میجکل ریئلوم کی نہایت قوی اور پر اثر مثال ہے۔افسانہ نگار نے غور وفکر اور تخیل کے ذریعہ اپنے افسانے کے فن کو موجود اور عام سطح سے بہت بلند کرلیا ہے۔یہ بات اور ہے کہ ان کے اسلوب کے کھردرے پن کی وجہ سے ان کی کہانیوں پر ضرب پڑے۔

کردار" کا کو" گھمن گھیری کی طرح سماج کا چکر لگا لگا کر اس کو بے نقاب کرتا ہے وہی اپنی موت سے قبل اپنے مزار کا کتبہ خود ہی تیار کراتا ہے۔ذرا اس کو بھی دیکھ لیں۔

"اے یہاں سے گذرنے والوں اپنی امیدیں نہ ترک کرنا۔جب میرے اور اس کے درمیان سے پردہ ہٹے گا تو میں انسان کی ازلی وابدی محرومیوں پر اس سے ضرور سوال کروں گا۔میں مقدرات کی غیر منصفانہ تقسیم پر احتجاج کروں گا۔"(10)

یہ کتبہ صرف اس کردار کا بیان نہیں ہے جو وہ کرنا چاہتا ہے بلکہ یہ احتجاج ہے اسی دنیا میں،ان لوگوں سے بھی جو ستر فیصد دولت دبائے بیٹھے ہیں اور لوگ بھوکوں مر رہے ہیں مگر وہ اس جانب توجہ دینے کے بجائے بے محابا دولت میں اضافہ پر ہی اپنی توجہ مرکوز کئے ہوئے ہیں۔موضوعی سطح پر یہ افسانہ ترقی پسندی سے زیادہ قریب ہے لیکن ترقی پسندی تو ایک فکر کا نام ہے اور اس فکر کا حامل ہر ادیب کو ہونا چاہئے سو نگہت سلیم بھی سماج کی اس ناانصافی اور عدم مساوات کے خلاف اپنے تخلیقی اظہاریئے کے توسط سے آواز اٹھا رہی ہیں۔فنی طور پر ان کی آواز میں بہت دم ہے،وہ اپنی آواز کو اس میں صلابت کے ذریعہ مزید مستحکم کر سکتی

ہیں۔

"زرنگاری" بھی ایک اچھی کہانی ہے۔جس میں اس سماج کی عکاسی کی گئی ہے جہاں بے انصافیاں عام ہیں، کرتا کوئی ہے اور بھرتا کوئی ہے،اس میں جہاں سماج ناانصافیاں کرتا ہے وہیں اس کے دوست بھی تو ساتھ نہیں دیتے اور ہوا کا رخ جہاں بدلا سب کچھ بدل گیا۔سجاول اور سکینہ دونوں فرار ہو گئے تھے۔سجاول میراں کا بھائی تھا جبکہ شمشاد اس کی دوست اور وریال اس کا محبوب تھا۔ بھائی کے سکینہ کو فرار کر لے جانے کے بعد لڑکی والے اس کے گھر پر دھاوا بول کر میراں کو اٹھا لے گئے اور پھر جو ہوا اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ تین دنوں کے بعد وہ کھیتوں میں نیم بے ہوش ملی تھی۔لیکن اس وقت تک سارا منظرنامہ بدل چکا تھا:

''ہوش میں آنے کے بعد میراں کو سب سے پہلے وریام کا خیال آیا۔۔۔اپنی ہمزاد شمشاد کا خیال آیا لیکن بے وقت کے سدھے گھوڑے کی باگ ہاتھ سے چھوٹ جائے تو مٹی میں رلنا ہی پڑتا ہے۔منظر وہی تھے لیکن بدل چکے تھے لوگ وہی تھے مگر ان کے چہروں پر لکھی تحریریں اور تھیں۔''(11)

اب وہی شخص اس کا ساتھ دینے کو تیار نہیں تھا جو قسمت کے تاروں کو ایک ساتھ ملا رہا تھا۔وہ اس سے بچنے کے لئے سماج کا سہارا لیتا ہے ور شمشاد جو اس کی سہیلی تھی وہی اس کی دلہن بننے کو تیار ہوتی ہے۔اس پورے واقعہ کو نگہت سلیم نے تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

"آسیب مبرم" تھرڈ جینڈر پر مرکوز ناولٹ یا طویل کہانی ہے جس میں بچے کی پیدائش اور اس کی عجیب الخلقتی کے ساتھ ہی گھر والوں کے رویہ اور سماج کے رویے کی عکاسی کی گئی ہے۔آسیب مبرم دراصل تقدیر مبرم ہے جو موت کے ساتھ ہی پیچھا چھوڑتی

ہے۔جس دن سے آفتاب کی پیدائش ہوئی پورے گھر میں کہرام بپا ہو گیا۔ پہلے بچے کی خواہش اور اب بچہ کو چھپانے کا کام۔دنیا ہر چیز سے تو نہیں لڑ سکتی ہے اور نہ ہر مرض کا اس کے پاس علاج ہے ۔ہزار کوششوں کے باوجود آفتاب کی جنس کو تبدیل نہیں کیا جا سکا ۔والدین کو ڈاکٹر کی بات سے یہ ضرور سمجھ میں آ گیا کہ کہیں کوئی کمی ہے مگر یہ کمی تخلیقی سطح پر تھی جو انسانوں کے ہاتھ میں نہیں تھا لیکن اس کے بعد سماج میں جو کمی در آئی افسانہ نگار نے اسی کمی کی عکاسی کے لئے یہ طویل افسانہ/ ناولٹ تخلیق کیا ہے۔اس میں وہ درد ہے جس سے ایسے خاندان نبرد آزما ہوتے ہیں اور ایسے بچوں کی پیدائش پر ان کو زبان کے خنجر سہنے پڑتے ہیں جس میں ان کا اپنا کوئی دخل نہیں ہوتا اور سماج کو بس اتنی سی بات سمجھ میں نہیں آتی ،جسے نگہت سلیم نے اپنے تخلیقی اظہاریہ کے توسط سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

حلقہ میری زنجیر کا شیدی غلاموں کی داستان ہے،جس میں زمان و مکان میں بڑی وسعت ہے۔ پاکستان،افریقہ اور سعودی عرب تینوں کا ملغوبہ ہے ۔اس کہانی میں تینوں نفسیات کارفرما ہیں۔اس میں کہانی کار نے علامتوں کا خوب سہارا لیا ہے اور آخر میں مور اور سانپ جیسی علامت تو بہت واضح ہو کر سامنے آجاتی ہیں۔یہ کہانی بھی اس نظام کے خلاف احتجاج ہے جس کے تحت سماج کے افراد کسی نہ کسی طور پر اور کسی نہ کسی سطح پر غلامی کا طوق گلے میں ڈالے ہوئے ہیں۔اس غلامی اور طوق کی کئی صورتیں اور سطحیں ہو سکتی ہیں ۔اسی طرح سانپ اور مور کی بھی کئی شکلیں ہو سکتی ہیں۔سماج میں گھومتے ٹہلتے وہ کردار بھی نظر آ جائیں گے جن کی تجسیم کہانی کار نے اپنے اس ناولٹ میں کی ہے۔

اس مجموعہ کی سب سے اہم کہانی "جہان گم گشتہ" ہے۔یہ کہانی اس واردات کا تخلیقی بیانیہ ہے جس نے برصغیر کا نقشہ بدل کر رکھ دیا۔لسانی اور علاقائی برتری کی نفسیات نے بنگلہ دیش کو جنم دیا جس میں مکتی واہنی کا کردار کسی سے چھپا نہیں ہے۔اس مکتی واہنی نے بنگلہ

دیش میں محبان پاکستان کے ساتھ کیا کیا اس کی پوری روداد اس کہانی میں موجود ہے۔ کہانی کار نے ان اسباب و علل پر بھی کھل کر روشنی ڈالی ہے جس کی وجہ سے یہ تنازعہ شروع ہوا، اس کے ذمہ داران کی طرف بھی اس نے اشارے کئے ہیں۔ یوں تو اس کہانی میں تین کردار ہیں۔ سبکدوش کرنل، شب افروز اور خادم۔ ان تینوں کا تعلق الگ الگ شعبوں سے ہے بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ تینوں سقوط ڈھاکہ میں ادا کرنے والے سہ سطحی کرداروں کی نمائندگی کر رہے ہیں۔ کرنل جہاں بنگلہ دیش میں اپنا فریضہ ادا نہ کر پانے کا اعتراف کرتا ہے اور اب تنہائی اور کرب ناکی کی زندگی گذار رہا ہے، وہیں شب افروز ان عورتوں میں شامل ہے جو خفیہ ایجنسیوں کے لئے کام کرتی تھی وہ بھی اپنے گناہ کا اعتراف کرتی ہے۔ یہ دونوں سقوط ڈھاکہ کے کہیں نہ کہیں ذمہ دار ہیں، خادم سقوط ڈھاکہ کا وہ لٹا پھٹا اور تباہ و برباد کردار ہے، جس کے پاس یادوں کی گٹھری کے سوا کچھ نہیں ہے۔ پاکستان آ جانے کے بعد اس کے ساتھ وہ سلوک نہیں کیا گیا جس کا وہ مستحق تھا۔ اس نے اپنی نظروں کے سامنے اپنی بہن کا پیٹ چیرتے ہوئے بلوائیوں کو دیکھا تھا۔ اس کی محبوبہ کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا۔ اس کے پاس درد کی صرف ایک گٹھری تھی جسے سینہ میں چھپائے ہوئے پھر رہا تھا۔ جب کرنل، شب افروز کے گھر میں بیٹھا باتیں کر رہا تھا اور دونوں اپنے اپنے گناہوں کا اعتراف کر رہے تھے تو خادم کے کان اسی طرف تھے اور چشم زدن میں اس کے ہاتھوں میں حرکت ہوئی اور چند ثانیئے میں دو لاشیں زمین پر پڑی تڑپ رہی تھیں، یہ اس کے سینے میں بھرے غبار کا نتیجہ تھا۔

ملزم پکڑا جاتا ہے وہ اقبال جرم بھی کر لیتا ہے مگر مسلسل تفتیش کے بعد بھی یہ نہیں بتاتا ہے کہ اس نے ایسا کیوں کیا۔ آخر جب اس سوال پر وہ لب کشائی کرتا ہے جس کے ملنے والے ہونٹ دیکھ کر امید کی ایک کرن چمکتی ہے کہ شاید اب کچھ بول دے تو وہ بس اتنا کہتا

ہے:

پتہ نئیں صاب

اور کہانی ختم

قاری بھی ایک لمحہ کے لئے چونک پڑتا ہے کہ یہ کیا جب کہ کہانی کے ساتھ چلنے والا بیانیہ جسے میں نے ابتدا میں تفسیر سے تعبیر کیا تھا وہی یہاں قاری کی رہنمائی کرتا ہے کہ آخر خادم نے ان دونوں کا ایک دم سے قتل کیوں کر دیا۔

کہانی کار نے ایک ایسے واقعہ کو تخلیق کا مرکز بنایا جس پر بہت کم لکھا گیا اور اگر لکھا بھی گیا تو تخلیقی اظہار یہ کے بجائے رپورٹنگ کو ترجیح دی گئی مگر نگہت سلیم نے تخلیقی بیانیہ کو وسیلہ اظہار بنا کر ایک ایسی کہانی پیش کی ہے جسے اردو ادب میں نمایا مقام حاصل ہوگا۔

مجموعی طور سے جب ہم نگہت سلیم کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہیں تو وہ ایک ایسے افسانہ نگار کے طور پر سامنے آتی ہیں جس کے پاس کہانی کہنے کا ہنر ہے، وہ اس فن کے رموز سے آگاہ ہیں۔ جزئیات نگاری پر گہری دست رس ہے اور فن کے کینوس کو وسیع کرنے کا ملکہ ہے۔ غم ذات کو غم روزگار بنانے کا فن ان کو آتا ہے۔ سلیم نگہت کی کوئی کہانی ایسی نہیں ہے جو اپنے کرداروں تک محدود ہو بلکہ ان کی سبھی کہانیاں اپنے موضوع کے اعتبار سے وسیع کینوس رکھتی ہیں۔ پلاٹ کی بنت دوسرے افسانہ نگاروں سے بالکل الگ ہے بلکہ میں تو ان کو انہدامی افسانہ نگار قرار دوں گا جو پلاٹ کے چوکھٹے میں خود کو مقید نہیں رکھنا چاہتی ہیں بلکہ ہر کہانی میں وہ اس چوکھٹے سے نکلنے کی حتی الوسع کوشش کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ میجکل ریئلزم نگہت سلیم کا خاصہ ہے۔ اس مجموعے کی سبھی کہانیاں ایسی ہیں جنہیں بار بار پڑھا جانا چاہئے۔ البتہ زبان کی سطح پر میں یہ ضرور کہوں گا کہ زبان بوجھل ہے، لفظیات قدیم ہیں، جن سے متن تو ضرور دبیز ہو گیا ہے لیکن اس سطح پر کہانیاں عام قاری کے دائرہ سے نکلنے لگتی

ہیں۔افسانے نے سو برس کی چھوٹی سی عمر میں بہت سے رنگ دیکھے ہیں، سپاٹ بیانیہ سے لے کر تجریدی کہانیاں تک لکھی گئیں، پھر کہانی اور بیانیہ کی طرف مراجعت ہوئی، اس میں بھی دو طرح کے بیانئے وجود میں آئے ایک عمومی دوسرا خصوصی جس تعلق کلاسکیت سے تھا۔نگہت سلیم کی کہانیاں بھی وہی کلاسکیت کا رنگ لئے ہوئے ہیں، اس کی فضا، زبان اور اسلوب سب میں کلاسیکی رنگ دکھائی دیتا ہے ایسے میں اگر یہ کہوں کہ یہ کہانیاں افسانوی جہان میں گم گشتہ کی بازیافت ہیں تو کوئی مضائقہ نہیں ہوگا۔

مصادر و مراجع:

(1) سلیم نگہت۔جہاں گم گشتہ۔طارق پبلی کیشنز، کراچی۔2017 صفحہ 16-17

(2) ایضاً۔صفحہ 19

(3) ایضاً۔صفحہ 46

(4) ایضاً۔صفحہ 45-46

(5) ایضاً۔صفحہ 52

(6) ایضاً۔صفحہ 65

(7) ایضاً۔صفحہ 33

(8) ایضاً۔صفحہ 99

(9) ایضاً۔صفحہ 101

(10) ایضاً۔صفحہ 101

(11) ایضاً۔صفحہ 88

انسانی جبلت کی علامت 'زرد رنگ کا گدھ'

اردو کا جدید افسانہ اس فضا سے بہت پہلے باہر نکل آیا تھا جسے جدیدیت کا نام دیا گیا تھا۔ جدیدیت ایک نظریہ تھا، ایک تحریک تھی جو قاری اور تخلیق کار دونوں سے اندرون میں جھانکنے، دیکھنے اور اس کے اظہار کا مطالبہ کرتی ہے۔ لیکن افسانہ کے باب میں فنی سطح پر اس تحریک نے بادی النظر میں نقصان پہنچایا کیونکہ کہانی کا وجود اس کے کہانی پن یعنی قصہ کی وجہ سے ہوتا ہے۔ جدیدیت اور اس کے زیر اثر لکھنے والوں نے اسی کو غائب کر دیا تھا۔ اس سلسلہ میں وارث علوی کی تحریریں کافی ہیں اگرچہ وہ بھی افراط کا شکار ہیں لیکن انہوں نے اپنے مضمون ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' میں اس جانب توجہ دلائی ہے اور اس کے معائب پر کھل کر گفتگو کی ہے۔ کسی بھی تحریک کے وجود اور نئی تحریک کے آغاز کی کوئی حتمی تاریخ یا سال نہیں ہوتا اس کے باوجود اس کے تعین کے لئے کوئی نہ کوئی سال اس لئے مقرر کر لیا جاتا ہے تاکہ اس کی افہام و تفہیم میں آسانی ہو سکے۔ 1980 تک جدیدیت کا دور قرار دیا جاتا ہے، جس کے تحت لکھے گئے افسانوں میں کہانی کم چیستانی زیادہ تھی۔ حالانکہ ایسا نہیں تھا کہ اس تحریک کے زیر اثر اچھے افسانے نہیں لکھے گئے بلراج مین را اور سریندر پرکاش نے لافانی کہانیاں دی ہیں مگر مجموعی طور پر اس دور کو کہانی کے لئے مشکل دور قرار دیا جاتا ہے۔ 1980 کے بعد کا جو دور ہے اس کو کہانی پن کی واپسی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ دور تحریک کے اعتبار سے لاتحریکیت کا ہے جبکہ نظریہ کے اعتبار سے مابعد جدیدیت کا ہے۔ جدیدیت و مابعد جدیدیت کا ذکر اس لئے کرنا ناگزیر تھا کیونکہ زیر نظر افسانہ ''زرد رنگ کا گدھ'' پر اسی کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔

افسانہ ''زرد رنگ کا گدھ'' کی قرات کے آغاز کے ساتھ ہی سب سے پہلا سوال یہ ذہن میں ابھرتا ہے کہ اس میں کہانی کہاں ہے؟ اگر قاری کہانی کی تلاش میں مزید افسانے کی قرات کرے تو آخر میں جا کر 'اسٹوری لائن' کی طرح کہانی ملتی ہے جو دراصل کہانی نہیں اس کی بنیاد ہے۔ کہانی کے اس حصے تک رسائی کے بغیر کہانی کی تفہیم نہیں کی جا سکتی ہے۔ کہانی میں جس جدیدیت کا ذکر کیا گیا ہے، اس کے اثرات از ابتدا تا انتہا نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کہانی کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جدیدیت کی طرح کہانی بالکل مفقود نہیں ہے، کم از کم اس کی ایسی واضح بنیادی شکل موجود ہے جو جدیدیت کے اندھے غار میں ایک روزن کی طرح نظر آتا ہے۔ جس کی وجہ سے کہانی کی کڑیاں ایک دوسرے ملتی ہوئی دکھائی دینے لگتی ہیں۔ چونکہ یہ دور لاتحریکیت کا ہے اس لئے اب ہر طرح کی کہانیاں لکھی جا رہی ہیں، ایک وہ پیٹرن ہے جسے پریم چند، منٹو اور بیدی نے قائم کیا تھا اور ایک وہ ہے جس کی بنیاد پر سریندر پرکاش اور سجاد انور وغیرہ نے اپنی کہانیوں کا محل تعمیر کیا۔ اور کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو آج بھی بھول بھلیا میں گم ہیں۔ شفق سوپوری کی اس کہانی کا سرا سریندر پرکاش کی کہانیوں سے ملتا ہوا دکھائی دیتا ہے جس میں کچھ جدیدیت بھی ہے اور لایعنیت بھی، کہانی بھی اور کردار بھی۔ اس کہانی میں اس طرح کے عناصر دیکھنے کو ملتے ہیں۔

کہانی کا آغاز گنگنی دھوپ اور اس میں بھدکتی چڑیوں سے ہوتا ہے لیکن بہت جلد یہ سپاٹ بیانیہ تہہ داری میں تبدیل ہو جاتا ہے اور پھر حقیقت کی جگہ فنتاسی لے لیتی ہے۔

ہماری زندگی کا اصول ہے کہ پہلے علت بیان کی جاتی ہے پھر معلول کا ذکر ہوتا ہے مثلاً تم نہیں آئے تو میں چلا گیا۔ تم نے کتاب رکھ لی اس لئے میں نے نہیں پڑھی وغیرہ لیکن کہانی کار نے پہلے معلول کا ذکر کیا ہے اس کے بعد علت کی طرف رخ کیا ہے۔ یعنی پہلے وقوعوں کا ذکر کیا پھر ان کے سبب کی طرف مراجعت کی ہے۔ جس کی وجہ سے کہانی

شروع سے ہی اسرار آمیز ہوجاتی ہے۔ بالکل ایسے جیسے کسی بیابان میں کسی بڑھیا کی آہ و زاری یقیناً سننے والے کے بڑی مشکلات کھڑی سکتی ہے جب تک وہ بڑھیا کی زبانی اس کے اسباب وعلل کی معلومات حاصل نہ کرلے اس کی کیفیت ہیجانی ہوگی بعینہٖ یہی مسئلہ اس کہانی کا ہے۔ نصف آخر کے بعد کہانی کے اسرار سے پردہ اٹھنا شروع ہوتا ہے لیکن اس وقت تک کہانی کسی بڑھیا کی طرح اتنا بین کرچکی ہوتی ہے جس سے قاری ذہنی الجھن کا شکار ہو چکا ہوتا ہے۔

خواب پر مبنی کہانی ''زرد رنگ کا گدھ'' اسی طرح کی ایک کہانی ہے۔ جس میں حقیقت، خواب اور خواب، حقیقت کی شکل اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک شخص اپنا دیکھا ہوا خواب یہ بتائے بغیر بیان کرتا ہے کہ اس نے آج کوئی خواب دیکھا ہے۔ ایسی صورت میں سامع اور اگر وہ تحریر میں ہے تو قاری التباس کا شکار ہوجائے گا۔ اس کہانی کا قاری قرات کے آغاز میں وقوعوں کو حقیقی تصور کرتا ہے لیکن جیسے ہی زندہ راوی فنتا سی کا شکار ہوتا ہے اس کے ذہن میں کچھ کلبلانے لگتا ہے اور وہ حقیقت کے بجائے دوسری جانب سوچنے لگتا ہے۔ راوی آگے چل کر بتا تا ہے کہ چڑیوں کا پیاسی زمین سے کیڑوں کو چننا، پھر اس کے اپنے سڑے گلے جسم کی ہڈیوں کے جوڑ سے نوکیلی چونچوں کے ذریعہ چھپے کیڑوں کو نکالنا، پھر اس کو ایک کرسی پر بٹھایا جانا اور آخر میں ایک اندھے کنویں میں اس کا پھینکا جانا جس کی دو آنکھیں ہوتی ہیں۔ حقیقت نہیں ایک خواب ہے۔ کیونکہ وہ اس سے قبل بھی اسی طرح کے خواب کا شکار ہو چکا تھا۔ لیکن کہانی اتنی آسان نہیں ہے جتنی بیان کی گئی ہے۔ یہ سب حقیقت کو مجاز کی شکل دے کر ادب کی صورت میں پیش کرنے کے فنی وسائل ہیں۔

تخلیق کار وجود کے باوجود عدم وجود کا شکار کہانی کے راوی اور مرکزی کردار کے

توسط سے ایک نئی دنیا خلق کرتا ہے، جو دکھوں اور تکالیف سے بھری ہوئی ہے۔ جہاں انسان زندہ رہ کر بھی مردہ ہوتا ہے، اور اس کی زندگی میں ہی اس کے اپنے ہی لوگ جن کی تخلیق خود اس کے اپنے وجود سے ہوتی ہیں وہی اس کو کھانے لگتے ہیں۔ زرد رنگ کا گدھ ایک ایسی کہانی ہے جو علامتوں کے ذریعہ وجود میں آئی ہے۔ جس میں گدھ، چڑیا اور کیڑے وغیرہ بطور علامت استعمال ہوئے ہیں۔ کہانی کا عنوان 'زرد رنگ کا گدھ' علامت اور رمزیت کا مظہر ہے جس میں دہشت اور خوفنا کی بھری ہوئی ہے۔ انسان کی شہوانی فطرت و جبلت کو بھیڑیا یا پھر گدھ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس انسانی فطرت کو زرد رنگ کے گدھ سے تعبیر کیا ہے جو انسان کو سکون نہیں لینے دیتا ہے، اس کو بس موقع کی تلاش ہوتی ہے تا کہ اس کی یہ خواہش پائے تکمیل کو پہنچے اور جب تک یہ خواہش نہیں پوری ہوتی ہے، اس وقت تک اس کا وجود لایعنیت کا شکار رہتا ہے۔ اس کہانی میں ایک ایسے ہی تنہا انسان کی اس جبلت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چونکہ جدیدیت اس امر کا مطالبہ کرتی ہے تخلیق کار انسانی وجود کے سربستہ رازوں کو بیان کرے، اور خارج کے بجائے وہ اس کے اندرون کو باہر لائے۔ لیکن کہانی میں زردی اتنی حاوی ہوگئی ہے جس نے کہانی کے معنوی رنگ کو فق کر دیا ہے۔ کیونکہ محض 'زرد رنگ' کے استعمال سے معنویت میں اضافہ نہیں ہوجاتا، اس کے لئے اس کے ملحقات اور تلازمات پر ارتکاز لازمی ہوتا ہے۔ اس کے باوجود کہانی کسی حد تک علامتیت کے قریب پہنچ گئی ہے جو تخلیق کار کا ماحصل ہے۔

کہانی کی اسٹوری لائن کچھ یوں ہے۔ ایک شخص تنہا ہے، بلکہ تنہائی ہی اس کا وجود ہے جس سے ایک جنس مخالف کہیں دور سے ملاقات کے لئے آتی ہے اور دوری کا بہانہ بنا کر اس کی ہمدردی حاصل کرنا چاہتی ہے حالانکہ وہ تنہا شخص حقیقت سے لاعلم نہیں ہے اس کے باوجود وہ خاموش ہی رہتا ہے۔ جنس مخالف سے اس کا رشتہ کیسا ہے اس کی وضاحت

اس سے کی جا سکتی ہے کہ زرد رنگ اس شخص کو اس لئے اچھا لگنے لگتا ہے کیونکہ وہ ایک دن زرد رنگ کا لباس پہن کر آئی تھی۔

کسی بھی کہانی کی تخلیق میں حرکت و عمل اور وقوعے نمایاں کردار ادا کرتے ہیں، اگر وقوعے نہیں ہوں گے تو کہانی کہانی نہیں رہ جائے گی بلکہ وہ ایک خبر بن جائے گی۔ اس کہانی میں جو وقوعے ہیں وہ دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ وقوعے جن کا تعلق کہانی کے بنیادی اسٹرکچر سے ہے، دوسرے وہ وقوعے جن کا تعلق بنیادی اسٹرکچر کے بجائے فنتاسی یا خیالی ہے۔ کہانی کے لئے اول الذکر وقوعے سب سے زیادہ اہم ہیں کیونکہ کہانی کی تخلیق ان ہی سے ہوتی ہے جبکہ ثانی الذکر اس کی توسیع کا وسیلہ ہیں جن کو بنیادی حیثیت نہیں حاصل ہے۔ لیکن اس کہانی میں معاملہ اس کے برعکس ہے۔ فنتاسی یا خیالی وقوعے اس کہانی کے مرکز میں ہیں، ان ہی وقوعوں سے کہانی بنی گئی ہے۔ جبکہ اصل وقوعے محض تین ہیں۔ اول اس کی زرد رنگ کے لباس میں آمد۔ دوم اس کا سوال اور سوم اس کے بالوں میں ہاتھ پھیرنا۔ لیکن یہ تینوں وقوعے اس کہانی کی تفہیم کی طرف قاری کو لے جاتے ہیں۔ جن کے توسط سے قاری کے ہاتھ کہانی کا سرا آتا ہے۔

ان دونوں کے مابین محض چند مکالمے ہیں مثلاً

آپ کو شور سے نفرت کیوں ہے؟

آپ موسیقی سے بھی نفرت کرتے ہیں؟

اثبات میں جواب ملنے پر ایک اور سوال

کیوں؟

جواب پاکر

آپ کا مذاق بڑا فلسفیانہ ہے۔

اس سے زیادہ مکالمے بھی نہیں ہیں۔البتہ یہ مکالمے اس بات کی دلیل ہیں کہ کہانی کردار سے خالی نہیں ہے اور ان میں زندگی کی رمق بھی ہے، راوی کے بیان کردہ مردہ کردار کی طرح نہیں بلکہ اس کے دوسرے بیان کہ روح اس کی ہڈیوں کے گودے میں پھنسی ہوئی ہے کی طرح۔اس افسانے میں دو کردار ہیں جبکہ تیسرے کا محض ذکر ہے۔افسانہ راوی واحد متکلم کے توسط سے سے بیان ہوا ہے، کہانی اسٹریٹ فارورڈ ہے لیکن سپاٹ بیانیہ نہیں ہے جس کی سب سے بڑی وجہ دوسرے کردار کا غیاب ہے اور راوی کا خود کے بارے میں معلومات دینا ہے۔افسانے کا یہ کردار خود راوی بھی ہے اور اس کا مرکزی کردار بھی جن کے توسط سے کہانی بنی گئی ہے، لیکن اہم بات یہ ہے کہ اس کردار میں کوئی حرکت وعمل نہیں پایا جاتا ہے مجبور محض کی طرح وہ بس مڑتا چلا جاتا ہے، لیکن اس کی اچھائی یہ ہے کہ اس کی حسیات زندہ ہیں جن کے توسط سے وہ دکھ درد اور خوشی والم کو محسوس کرتا ہے۔جبکہ دوسرا کردار جنس مخالف کا ہے، جس کی کوئی شبیہ سامنے نہیں ابھاری گئی ہے بس واحد مؤنث غائب کی طرح وہ غائب ہی ہے لیکن اس میں حرکت ہے نمو ہے۔اس کی ذرا سی جنبش کہانی کو ایک نئے تفاعل سے دو چار کرتی ہے جسے راوی نے آخر میں بیان کیا ہے۔

جہاں تک مسئلہ پلاٹ کا ہے تو کہانی میں پلاٹ ہے بھی اور نہیں بھی۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک ساتھ عدم اور وجود کیسے ممکن ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ دیکھنے کا نظریہ اس میں پلاٹ کو موجود بھی کر دیتا ہے اور اس کو غائب بھی۔پلاٹ اس طرح موجود ہے کہ معلول کو پہلے بیان کیا گیا ہے جبکہ علت کو بعد میں جس سے پلاٹ غائب ہو گیا اور جہاں علت بیان کی گئی ہے (آخری حصہ) وہاں پلاٹ موجود ہے۔کردار ثانی کی آمد، اس کے سوالات اور مرکزی کے کردار کے بالوں میں انگلیوں کی

حرکت سب یکے بعد دیگرے سبب مسبب اور علت و معلول کی طرح دکھائی دیتے ہیں ،البتہ حقیقت یہ ہے کہ اس کہانی میں پلاٹ نہیں ہے۔ کیونکہ تنظیم مفقود ہے جو پلاٹ کا بنیادی وصف ہے، جسے سبب مسبب اور علت و معلول سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

کوئی بھی جدید کہانی اختتام تک پہنچانے کا نہ تو دعوی کرتی ہے اور نہ ہی وہ اپنا یہ فرض تصور کرتی ہے، یہی صورت حال اس کہانی کا بھی ہے۔ مگر شفق اس کہانی کو ایک ایسے مقام پر لا کر چھوڑتے ہیں جہاں سے قاری کو انسانی فطرت و جبلت کا وہ سرا مل جاتا ہے جس کی تفہیم ہی اس کہانی کے مرکز میں ہے۔

''پتہ نہیں اسے اچانک کیا سوجھی، اور اس نے اپنا نرم کنوارا ہاتھ میرے سر پر پھیر کر میرے ریشمی بالوں کا سٹائل بگاڑ دیا۔ مجھے تیز ہوا سے محض اس لئے چڑھ تھی کہ یہ میرے بالوں کا اسٹائل خراب کرتی تھی۔ مگر اس کی یہ حرکت مجھے اچھی لگی۔ اس نے میرے سر سے ہاتھ اٹھایا۔ میں نے گردن اٹھا کر دیکھا کہ اس کی آنکھوں میں کاجل کی لکیر کے اس پار گہری شوخی مسکرا رہی تھی۔ ہاتھ میں ہلکی مہندی کا رنگ گنگنا رہا ہے۔

میری کھوپڑی میں آنکھوں کی جگہ دو غار بن چکے ہیں مگر کوئی سرگوشی جنسی کشش سے بھرپور مجھ سے کہہ رہی ہے، میری ریڑھ کی ہڈی میں ایک کیڑا اکلبلا رہا ہے اور زرد رنگ کا ایک گدھ مسلسل چونچ مار رہا ہے۔ اس کی آنکھوں میں شوخی مسکرا رہی ہے۔ چونچ میں ہلکی مہندی کا رنگ گنگنا رہا ہے۔''

ریڑھ کی ہڈی کے کیڑے اور زرد رنگ کے گدھ کی تفہیم کے لئے شاید مذکورہ عبارت کی تعبیر کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ افسانہ نگار نے بڑی خوبصورتی سے کہانی کے آخری حصہ میں ان علامتوں کو ان کوڈ کر دیا ہے جو قاری کے لئے مسئلہ تھیں۔ 'ریڑھ کی ہڈی کے کیڑے'' کی تفہیم اگر طبی نقطہ نظر سے کر لی جائے تو تفہیم مزید آسان ہو جاتی

ہے۔جنس اور شہوت کا تعلق قوت مردانگی سے ہے جس کا منبع و مصدر انسان کی ریڑھ کی ہڈی ہی ہوتی ہے، وہی اس سیال مادے کا سبب ہے، اس مادے کے قطروں کو کیڑے سے تعبیر کیا گیا ہے۔کہانی کا یہ آخری حصہ قاری کو جہاں ادبی حظ و انبساط سے دو چار کرتا ہے وہیں تخلیق کار کی فنی مہارت پر بھی دلالت کرتا ہے کہ وہ کس طرح اپنے موضوع کو اختتام سے ہمکنار کرتا ہے جہاں نفس مسئلہ قاری کی گرفت میں آجاتا ہے۔ جدیدیت کی چیستانی کہانیوں کے برعکس اس کہانی میں اندرون بھی ہے اور فنی وسائل کا استعمال بھی، کہانی میں علامتیں بھی ہیں مگر ایسی علامتیں نہیں ہیں جو قاری کو گمرہی کا شکار کردیں۔

محمد حنیف خان نہ صرف عمدہ افسانہ نگار ہیں بلکہ سنجیدہ کالم نگار بھی ہیں۔ وقتاً فوقتاً ادبی رسائل و جرائد میں ان کی تنقیدی تحریریں بھی قارئین کو چونکاتی رہتی ہیں۔ حال ہی میں ان کے کالموں کا مجموعہ ''خاموشی جرم ہے'' شائع ہوا ہے۔

2019 میں ''مجسموں کا شہر'' کے نام سے افسانوی مجموعہ بھی شائع ہوا، جسے ادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی بھی ملی۔ مذکورہ تصنیف ''تعبیر و تقلیب'' موصوف کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ یہ تنقیدی مضامین تفہیم و تعبیر کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ کتاب کا عنوان بھی اس مناسبت سے بالکل درست منتخب کیا گیا ہے، اس میں شامل تمام تنقیدی مضامین فکشن کے اہم فن پاروں کی نئی قرات اور نئی تفہیم کا راستہ روشن کرتے ہیں۔ مضامین میں شامل تعبیر و تفہیم کے مختلف نئے پہلوؤں سے اختلاف واتفاق کے امکانات کے سلسلہ کا آغاز ہوتا ہے۔

مجھے لگتا ہے اختلاف واتفاق کی یہ امکانی صورت ہی اس کتاب کی روح ہے۔ جس سے فکشن تنقید کے قاری کے لئے شش جہتی راہ کھلتی ہے اور ذہن غور وفکر کے لئے بیدار ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے محمد حنیف خان کی یہ تنقیدی کاوش بے حد کامیاب ہے اور اس کے لئے وہ لائق مبارکباد ہیں۔

ڈاکٹر آفتاب عالم نجمی
اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

TABEER-O-TAQLEEB

by

Mohd. Haneef Khan

افسانہ میں خارجی حقائق، نفسی کوائف، شخصی تاثرات، معاشرتی صورتحال اور سماجی انسلاکات کے اظہار کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ فن پارہ کو زبان کے حوالے سے صورت پذیر ہونے والے خود مکتفی معروض کے بجائے داخلی یا خارجی کائنات کا پرتو تصور کیا جاتا ہے۔ فن کی کائنات پر روزمرہ کی زندگی کے حقائق کی تطبیق کی کوشش فن کے طبیعیاتی تصور سے عدم آگہی کی چغلی کھاتی ہے۔ ادب میں زبان کی وساطت سے خود اپنے وجود کو قائم کرنے والی حقیقت اسباب و علل کی منطق پر استوار نہیں ہوتی اور اس کی تفہیم مانوس حقائق سے مربوط کر کے کی جا سکتی ہے۔ فکشن تنقید کا بنیادی تفاعل موضوعاتی تلخیص کا سپاٹ اور عام فہم انداز میں بیان ہرگز نہیں ہوتا۔ بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر اردو میں مروجہ فکشن تنقید کا عام طریقہ یہی ہے۔ اس پس منظر میں اگر کوئی جواں سال ناقد بیانیات کی اصطلاحات سے گریز کر کے اس کی Insights کو تنقیدی ارتکاز کے ساتھ استعمال کرے تو اس پر خوشگوار حیرت میں پڑ جانا چنداں تعجب خیز امر نہیں۔ ان تمہیدی کلمات کا اطلاق بلا تکلف نئے ناقد محمد حنیف خان کے آٹھ مضامین پر مشتمل مجموعے "تعبیر و تقلیب" پر کیا جا سکتا ہے۔

حنیف خان کے مضامین کا یہ مجموعہ اردو فکشن تنقید میں ایک نئے محاورہ (New Critical idiom) کے برگ و بار لانے کی خبر دیتا ہے جس کے لئے وہ مبارکباد کے مستحق ہیں۔

پروفیسر شافع قدوائی

صدر شعبہ ترسیل عامہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

حنیف خان کی اس کتاب میں شامل تمام مضامین چشم کشا، فکر انگیز اور معنی خیز ہیں۔ حنیف خان نے بہت سے تنقیدی مزعومات، مظنونات اور مفروضات کی تردید و تنسیخ بھی کی ہے اور فکشن تنقید کی معنوی یکسانیت، تکرار اور اعادے سے گریز بھی کیا ہے۔ طرق مطروقہ کو ترک کرنے کی یہ روش ان کی تنقیدی جرأت و ذہانت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ حنیف خان کے اس تنقیدی متن میں بہت سے سوالات ہیں۔ ان کا استفساری اور استفہامیہ انداز متاثر کن ہے۔ وہ فکشن کی شعریات، لسانی تشکیلات، مختلف پیراڈائم اور افسانوی تشکیل کے فنی رموز و لوازم سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ ساختیات، پس ساختیات، رد تشکیل، بین المتونیت اور بیانیات پر بھی ان کی نظر ہے۔ ان کا تنقیدی انداز نظر ماقبل تنقید سے متغایر ہے۔ یہ ہر طرح کی نظریاتی جکڑبندیوں سے آزاد تنقید ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے گہرے تدبر اور تفکر کے بعد یہ مضامین تحریر کئے ہیں اور ان تنقید نگاروں سے اپنے آپ کو الگ کیا ہے جو تنقید میں تعجیلاً تکمیل رہے ہیں۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ افسانوں پر جو تنقید لکھی جا رہی ہے کیا یہ تنقید تخلیق کی تمام تہوں کی تفہیم کا پورا حق ادا کر رہی ہے یا صرف اس تنقید کا مقصد چیستانی افسانوں کے معمہ کو حل کرنا اور اذکار رفتہ لایعنی مسائل و مباحث میں الجھانا رہ گیا ہے۔ اس طرح کے بہت سے سارے سوالات حنیف خان کی کتاب 'تعبیر و تقلیب' پڑھ کر ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اور یہ کسی بھی اچھی کتاب کی بڑی خوبی اور کامیابی کی علامت ہے کہ وہ ذہن میں سوالات کے نئے سلسلے قائم کرتی ہے۔

حقانی القاسمی

EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE
New Delhi , INDIA

ISBN 978-93-93785-87-9

978-93-93785-87-9

www.ephbooks.com